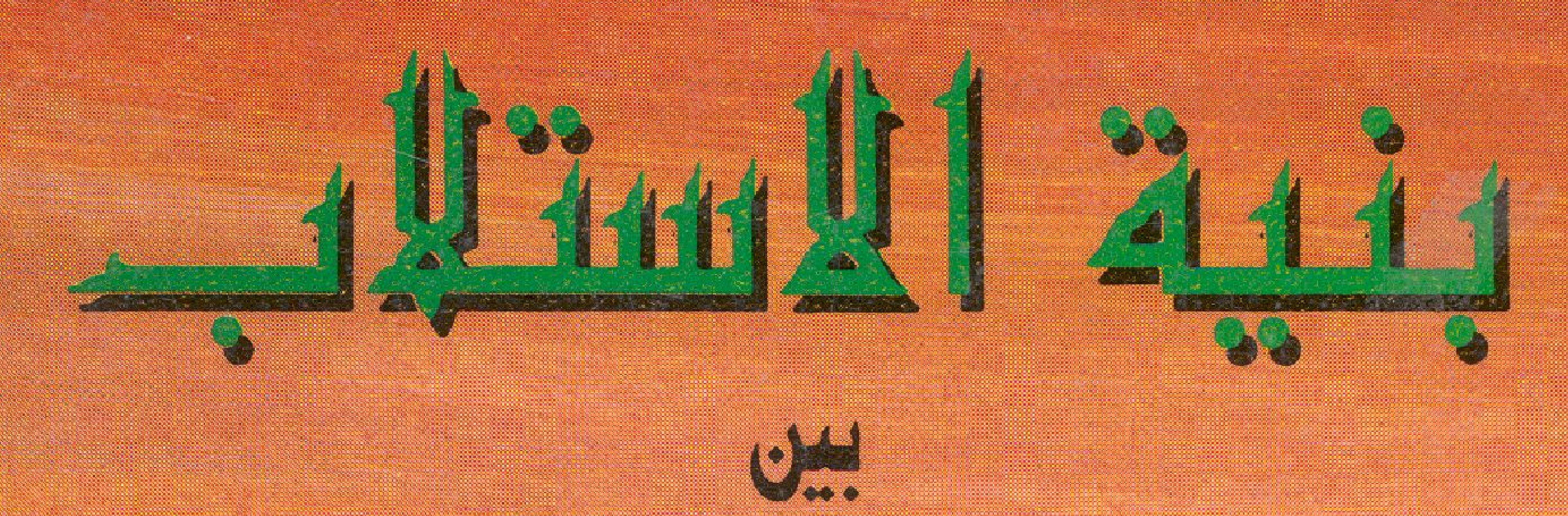


بين

عالم النص وعالم المرجع

دراسة نصية لقصيدة « مراوحة »

للشاعر رفعت سلام

د. على البطل



١٩٩٨

بنية الاستلاب

بين

عالم النص وعالم المرجع

المجلس الأعلى للثقافة

بنية الاستلاب

بين
عالم النص وعالم المرجع

دراسة نصية لقصيدة « مراوحة »
للشاعر رفعت سلام

د . على البطل



١٩٩٨

الإشراف الفنى والغلاف : **محمود القاضى**

الإهـــداء

إلى زوجتى سهير محمد

بعضاً من الروح التى أقامها حضورك ، فى روح كانت تمعن فى الاستلاب .

زوجك المحب

مقدمة

هذه محاولة تهدف إلى وضع التصور الذى يتكامل فى ذهني - شيئًا فشيئًا - عن المقاربة النقدية للنص الأدبى . بل هى أولى محاولاتى - الشمولية - فى هذا الشأن ، إذا عددنا أعمالى السابقة من قبيل التطبيقات «النصية» الجزئية من ناحية ، ومن قبيل الاقتصار على مفردات من وجهة النظر الكلية ، من ناحية ثانية . وقد سبق لى أن طرحت التأسيس النظرى فى بحثين منفصلين سابقين ؛ هما : ١ - فى لغة النص الشعرى ، ٢ - آليات التشكل فى عالم النص الشعرى . وهاأنذا أحاول تطبيق تلك المقولات من خلال هذه المقاربة لقصيدة من قصائد الشعر العربى المعاصر .

أعترف مقدمًا بأن مقولاتى النظرية التى أعتمد عليها هى من قبيل الفروض الخلافية - من حيث إنها فرضيات لم يتح لها المناقشة الواجبة فى الساحة الثقافية - ولا سبيل للاطمئنان إلى رشادها إلا بكثير من المناقشة المحصة ؛ ذلك لأننى أخالف

«المأثور النقدى» المعاصر فى جملة من هذه الفروض ، وعلىَّ ألاَّ أتوقع - كما لا يتوقع أحد - أن تكون «مغامرة» الخلاف مأمونة العواقب دائمًا . ولما كان لى الحق فى طرح تصورى مهما بلغ به من قصور ، فإن للآخر الحق نفسه فى نقض هذا التصور بكل الوسائل الممكنة ؛ ما دام الهدف - فى نهاية المطاف - هو الوصول إلى كلمة سواء ، فيما يجب أن تكون عليه «نظرية الأدب» العربى الحديثة .

إن التحول الأساسى فى تغيير الشعر العربى المعاصر - الذى يتسمَّى الآن باسم صار معظمنا يألفه هو : «موجة الحساسية اللغوية الجديدة» ، أو «الحداثة» - هو تحول جذرى أتم فصل عالم النص الشعرى عن «مرجعية» عالم الواقع الفيزيقى - لا الاجتماعى - المحيط ؛ بحيث لا نستطيع الادعاء بأن الشاعر «يريد» كذا أو «يقصد» إلى كيت ، من ناحية ؛ كما لا نستطيع اتهامه بأنه ينقل عن «الواقع» نقلاً حرفيًا - أو «فوتوغرافيًا» - فيما يتضمنه النص من صور وتشكيلات ، من ناحية أخرى . إنه يقيم عالمًا - فى النص الشعرى - موازيًا للعالم الخارجى ، وليس ناسخة منه ، أو صورة له ؛ ولكنه لا ينفصل عنه من حيث «مواد التشكيل» ولا من حيث «الاستهداف» .

لقد بدأ الانفصال بين «عالم النص» و «عالم الواقع» - اللذين كانا يتعانقان فى النص الشعرى القديم - منذ المحاولات الحيية لجماعة «أبوللو» . ثم قطع رواد الشعر الحر مرحلةً لا بأس بها فى سبيل تحقيق هذا الانفصال . إلا أن خطوط الاتصال كانت ما تزال قائمةً بوضوح بين العالمين ، بحيث تجعل الحديث عن «انحراف» اللغة الشعرية عن «أصل» اللغة التداولية - بدرجة أو بأخرى - أمراً مبرراً ؛ من حيث كان «عالم الواقع» هو الأصل الذى ينتج «عالم النص» على مثاله ، بدرجة أو بأخرى كذلك . ولكن سرعان ما سيأتى - بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ - جيل يفصم عُرى قوانين «فيزيقا» الواقع الطبيعى عن القوانين التى يقيمها هو - لأحداث وتشكيلات عالم النص - فى إبداعه الفنى . لقد صارت قوانين الواقع - فى النظام العالمى الجديد ، الذى بدأ تخلقه بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، لا منذ حرب الخليج فحسب - غير مفهومة ولا محددة : يتحول فيه الأعداء لا إلى أصدقاء ، بل إلى أعداء / أصدقاء ؛ كما يتحول فيه الأصدقاء إلى لا شىء . فكيف يمكن أن نتوقع عالم نص واضحًا - مرتبًا ومنطقيًا ، فى قوانين حركته : «الزمان» ، أو فى علاقات الكتل والتشكيلات : «المكان» - فى مثل ذلك الإبداع الذى تحوطه هذه الرؤية للعالم الجديد ، وتسوده هذه القوانين الملتبسة المربكة ؟

أعتقد أن «الشرط الأكاديمى» يقتضى أن أنوه بالسبب الذى جعلنى أختار هذه القصيدة - بالذات - من بين قصائد الديوان الكثيرة لأجرى عليها بحثى ، على الرغم من أن بنية الاستلاب هى البنية الحاكمة للديوان كله . إن القصيدة تبدأ فى الاستلاب منذ محض العنوان : فالمراوحة استلاب لهدف حركة المشى أساساً ، لا تنال من المشى إلا عناء الجهد ، دون أن تحصل على ثمرته التى هى «التقدم» ، أو بلوغ الهدف . وعلى هذا الأساس . فالقصيدة تمثل ظاهرة الاستلاب بوضوح ، ربما أكثر من غيرها من قصائد الديوان .

ولقد اقتضت ضرورات المنهج أن يأتى هذا البحث فى :

١ - مقدمة تتعرض لإلقاء ضوء ما على البحث : مبرراته ومنهجه واستهدافه .

٢ - مدخل حول الشاعر والنص ، يوضح ظروف التاريخ التى حكمت مشاعر صاحب النص ، وظهر تأثيرها فيه ؛ كما يتتبع صورة النص بين طبعتين للديوان نفسه ، ويناقش مشروعية التغيير فى النص بين الطبعتين .

٣ - القسم الأول ، ويتضمن اقتراحات للإخراج الطباعى للنص ، للمفاضلة بين شكل وآخر منه ، بحثًا عن الضرورة التى ألجأت الشاعر إلى هذا الشكل بالذات .

٤ - القسم الثانى : ويخلص لدراسة الشكل الشعرى ، سواء على سطح المستوى اللغوى المحض ، مشيراً إلى ممارسة الاستلاب منذ مستوى التركيب النحوى ابتداءً ؛ أم على مستويات ظاهراتية متدرجة العمق ، فى تشكيل عالم موجودات النص الشعرى ؛ مثل التشكيل باللون أو الكتلة أو الحركة .. إلخ ، مبينًا مظاهر الاستلاب السائدة فيها .

٥ - القسم الثالث : ويعمد إلى القراءة التحليلية الأخيرة - قراءة المستهدف - للكشف عن وجوه العلاقة بين عالم المرجع المتخيل / النص ، وعالم مرجعية الشاعر / الواقع ، ونقاط التماس بينهما .

٦ - وتأتى الخاتمة مبينةً النتائج النهائية للبحث .

كما اقتضى الأمر - لمزيد من الفائدة - أن أضم ملحقين للدراسة ، يتضمن أولهما اقتراح الشاعر لإخراج نصه ، مصوراً من الديوان(*) ؛ ويتضمن الثانى كشافًا مفهرسًا لألفاظ النص .

إنه مما لا شك فيه أن شعراً جديداً يتطلب - بالضرورة - نقداً جديداً . وبما أن «الجديد» تجريبى بطبعه ، يغامر الشعر الجديد - وبالتالى النقد الجديد - دائمًا بطرح «مشروعية»

(*) لضرورات فنية طباعية ، تمت إعادة صف القصيدة - دون تصوير - مع المراعاة الدقيقة لإخراج النص على نحو ما نُشر في الديوان الأصلي ، الذي اعتمد عليه المؤلف

وجوده للاختبار مع كل ممارسة يقوم بها : شعراً أو نقداً . وفى كل مغامرة - بطرح مشروعية الوجود للاختبار - يستكن خطر الإلغاء . على أى حال ، فإن الآخر - القديم - يمارس إلغاءك حتى دون هذه المغامرة .

وليس المفزع محاولة الإلغاء التى يتعرض لها جديد الفكر والثقافة والإبداع ، فيكفى جيلنا شرفاً أن يعيد سيرة الطهطاوى والكواكبى ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين ، وأن نتعرض لما تعرضوا له (ونشير - على سبيل المثال - إلى ما يتعرض له أشخاص جابر عصفور وعبد الله الغذامى وسعيد السريحى ونصر حامد أبو زيد ، وأحيانًا شخصى الضعيف) ؛ ولكن المفزع - حقًا - أن تتنادى تكتلات فكرية مألوفة ، لإلغاء مسيرة أمة على مدى قرنين من الزمان ؛ فكراً وثقافةً وإبداعًا وتطوراً اجتماعيًا وحضاريًا .

لا أقل من التمسك - إذن - بمقولة تراثية جيدة ، أدلى بها مغامر عتيد - هو الشاعر أبو الطيب المتنبى - تقول :

وإذا لم يكن من الموت بد   فمن العجز أن تموت جبانا !

ولكن ، من قال إن الجديد يمكن أن يموت لشهادة القديم عليه ، مهما كان فيه من مغامرة تجترح مخالفة السائد

وتتـجـاوزه ؟ . إن أروع مـا بـقى فى تراثنـا كـان - يومًـا مـا - مغـامرةً مستـهدفةً بالإلغـاء ، ولكنها بقيت ؛ لأنهـا على القانون السماوى تراهن : (أنزل من السمـاء مـاءً فسالت أودية بقدرها ، فـاحتمل السيل زبداً رابيًا ، ومما يوقـدون عليه فى النار ابتغـاء حليـة أو مـتـاعٍ زبدٌ مـثله . كـذلك يضـرب الله الحق والبـاطل ، فـأما الزبـد فـيـذهب جفـاء ، وأمـا مـا يـنفع الناس فـيـمكث فى الأرض . كذلك يضرب الله الأمثال) . الرعد - ١٧

والله من وراء القصد .

المنيا فى ١٩٩٤/٩/٢٦

المؤلف


مدخل

١ / م : حول النَّاص

الشاعر رفعت سلام ، من الجيــل الذى أطلق على نفسه ، أو أطلق الناس عليه : «جيل السبعينيات» ، نسبةً إلى العقد الذى ظهرت فيه كتاباتهم ، بعد ١٩٧٠ . كما أطلق على تعبيرهم الشعرى : الحساسية اللغوية الجديدة ، أو «الحداثة» عمومًا ، نسبةً إلى أسلوبهم المميز فى التعبير .

لقد فتح هذا الجيل عينيه على **أصداء** ضجة المشروع القومى العظيم فى خمسينيات وستينيات هذا القرن ، وعلى **واقع** الضجة النقيض : النكسة الكبرى عام ١٩٦٧ . وشارك معظمهم فى حرب الاستنزاف ، ثم فترة اللاسلم واللاحرب ، فذاقوا مرارة الارتهان فى جيش لا يحارب ، لأطول مدة عرفها نظام الجندية فى مصر : من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٣ . وعندما جاء الله بالنصر ،

عرفت مشاعرهم أكبر خيبة أمل بعد طول انتظار : لقد توقع الناس استئناف المشروع القومى والوطنى ، ولكن ما حدث هو العكس تمامًا . فقد تم إلغاء المشروع على مستوياته جميعًا : فى المحيط الداخلى جاء «الانفتاح» الاقتصادى : ملغيًا انحياز النظام لفقراء الوطن ؛ وفى المحيط القومى جاء مشروع الصلح مع العدو التقليدى ؛ مزلزلاً مفهوم «القومية العربية وقضيتها المركزية / فلسطين» ، فصار العدو صديقاً ، وأصبح العرب أعداء جداً ؛ وفى المحيط العالمى صار الاستقلال الوطنى وهمًا شكليًا يخفى تبعيةً حقيقيةً للنظام العالمى الفرد .

لقد عبر هؤلاء الشبان عن إحساسهم بالغبن ، فى الحوار الذى نشرته مجلة الكرمل [1] الفلسطينية . قالوا - بضراوة البدء - إنهم يحسدون الجيل السابق عليهم ، الذى عاش وهج المشروع التحررى الموعود ، فقد رأوه هم ولم يعيشوه ؛ كما يحسدون الذين سوف يأتون بعدهم ، الذين لم يروا ، ولم تذهب أنفسهم حسرات . ولقد كانوا محقين فى إحساسهم بهذه المرارة ، المرارة التى تصبغ تعبيرهم الشعرى ، بل تذهب إلى أعمق من ذلك ؛ فهى تشكل رؤيتهم للعالم ، وتحكم تعاملهم معه . وهذا ما سنراه من خلال درسنا لهذه القصيدة من شعر أحد أشهر رموز جيل السبعينيات فى مصر : الشاعر **رفعت سلام** .

٢ / م : حول النص

لقد ظهرت قصيدة «مراوحة» [٢] في طبعتين للديوان تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافًا يجعل من كل نص قصيدةً مخالفةً للأخرى ؛ لذلك سوف نضع في حسباننا أننا أمام قصيدتين مختلفتين ، وسوف نعتمد في التحليل على قصيدة الطبعة الثانية بصورة أساسية .

إن أول ما يلفت النظر - على مستوى السطح الظاهر في المطبوعة - هو الشكل غير المألوف في «الإخراج الفني» «الطباعي» للقصيدة ، وللديوان كله ؛ إذ تأتي الصفحة على عمودين ، يحتوي الأعرض منهما النص الرئيسي للقصيدة ، مكتوبًا «ببنط» طباعي كبير . أما الأضيق فيحتوي نصًا ثانويًا في «بنط» صغير ، وعلى شكل مقطوعات مرقمة ترقيمًا مسلسلاً يبدأ برقم ٢٥ وينتهي برقم ٣٨ .

يتداخل في النص الرئيسي صوتان شعريان ، يأتي أولهما في سياق «قصيدة النثر» ، على حين يأتي آخرهما في سياق «قصيدة التفعيلة» ؛ أي نموذج الشعر الحر . يتوازى الصوتان

ولا يتحاوران ، مثلهما مثل الجوقة والممثلين فى النص المسرحى الكلاسيكى - الإغريقى القديم - حين تصف الجوقة ما لا يمكن إظهاره بالأداء التمثيلى .

ويأتى النص الثانوى كله فى سياق يراوح بين أداء قصيدة النثر مختلطاً بإيقاع تفعيلى خافت ؛ وهو لا يمثل حواراً مع النص الرئيسى ، بقدر ما يمثل «تعليقًا» عليه ، أو «خلفية» من تداعيات ذهنية له كالموسيقى التصويرية تماما .

وينبغى أن نتنبه إلى أن النص الثانوى يمثل سياقًا - من ثلاث قصائد تمتد متداخلةً وموازيةً لقصائد الديوان كلها . تبدأ القصيدة الأولى بالمقطوعة ١ -- ص : ٧ ، وينتهى بالمقطوعة ٤٧ - ص : ٤٢ ، بمحاذاة قصائد «إشراقة المروق» : مراودة ، ومراوغة ، ومراوحة ، ومكابدة . وتبدأ القصيدة الثانية بمحاذاة «إشراقة السفر» - فى ٣٧ مقطوعة - من ص : ٤٨ - إلى ص : ٧٤ . بينما تبدأ مقطوعات القصيدة الثالثة من ص : ٨١ ، بمحاذاة قصائد «إشراقة الغياب» ، وتستمر حتى نهاية القصيدة قبل الأخيرة فى ص : ١١١ ، بالمقطوعة ٣٤ .

كما ينبغى أن نلاحظ أن هذا النص لم يكن موجوداً فى الصورة التى ظهرت عليها القصائد المنشورة فى الطبعة الأولى ؛

حيث كانت تحتوى النص الرئيسى وحده ، مما يثير تساؤلات حول :

١ - مشروعية «إدخال الشاعر تعديلات» على نص قصيدة قد اندرجت ضمن «تراثه» الشعرى فعلاً . وهل نكون - عندئذ - أمام نصين مختلفين ، أم بإزاء نص واحد قد تم تعديله ، إذا سلمنا بحق الشاعر فى تغيير نصوصه ؟

ولكل من الموافقة أو الاعتراض مشكلات فى الإجابة عن مثل هذا السؤال المربك : فالموافقة على إدخال التعديل (أى النظر إلى النصين بوصفهما نصًا واحداً) تتيح استواء التجربة الفنية وإثرائها ، وهو حق قانونى للشاعر ، من حيث إن الشاعر - فى حقيقة الأمر - إنما يكتب نصًا واحداً ممتداً ؛ وإن لم يكن حقًا أخلاقيًا ، من حيث إنه يمثل افتئاتًا على حق القارئ / المبدع الثانى للنص ؛ إذ يتركه فى ريبة من أمر عدم اطلاعه على آخر تعديلات النص ، كما أنه افتئات على النص ذاته بوصفه - حين ينتهى الشاعر منه - قد صار كيانًا مستقلاً ، لا حق لأحد فى العبث به . فإذا لم يكن قد استقر نهائيًا فى تراث الأمة ، فإنه قد استقر - بصورته التى خرج بها - فى تراث الشاعر . من هنا ، تحمل الموافقة شيئًا كبيراً من الخطر على الشاعر نفسه ؛ إذ إن فتح باب التجريب اللانهائى -

داخل الصورة نفسها - يوقع الشاعر فى دوامة النقض ، ثم نقض النقض ، حتى ينتهى دون أن يقدم صورةً نهائيةً لإبداعه الحقيقي ، الذى يسجل به لنفسه ملمحًا فى تراث أمته .

٢ - إذا كنا أمام قصيدتين مختلفتين ، فما دور النص الثانوى - المضاف هنا - بالنسبة للنص الرئيسى ؟ وهل نجح فى أداء دور «التداعيات» أو «التعليق الخلفى» على النص الرئيسى ؟ ومتى يمكن أن تدخل «التعليقة» «الميلودية» إلى سياق النص الرئيسى ، لتسهم فى خلق «هارمونية» ناجحة ، ترتفع بالقصيدة - ذات النصين - إلى مستوى الإبداع الشعرى الحقيقى ، وليس الدرامى وحده ؟

إن هذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها هذا الشكل التجريبى فى ديوان كامل : صحيح أن أمل دنقل قد بنى إحدى قصائد ديوانه - البكاء بين يدى زرقاء اليمامة [٣] - على هذا الشكل ، ولكنه كان مختلفًا فى :

١ - اعتماد وجود سياقين متجاورين - فى نص واحد - على قيام «حوار» بينهما ، بحيث يبدوان سياقًا واحداً - لا اثنين - فى نص أمل دنقل ؛ بعكس ما نرى عند رفعت سلام ، فإننا نحس استقلال السياقين داخل النص الرئيسى ، فضلاً عن إحساسنا بوجود تمايز بين النص الرئيسى والنص الثانوى فى

القصيدة ؛ نتيجة إدخال النص الثانوى ، من حيث هو ، بوصفه استطراداً لتداعيات ذهنية ؛ ومن حيث إضافته إلى النص الرئيسى ، بعد زمن من نشره .

٢ - كذلك تختلف التجربتان فى «نسبة» الأصوات المتحاورة لقائلين محددين : الأصوات والجوقة عند أمل ، يتمايز «خطاب» كل منهما عن الأخرى ؛ وليس تداخلاً لـ «أحوال» متغيرة لـ «الأنا» كما فى قصيدة رفعت سلام ، سواء بين الصوتين المتجاورين فى النص الرئيسى ، أو بينهما وبين الصوت الثالث فى النص الثانوى .

٣ - ثم فى «توقيت» دخول النص الثانوى - الجوقة - فى سياق النص الرئيسى للقصيدة ؛ إذ يدخل كل صوت بعد أن يؤدى الصوت الآخر جملته الحوارية فى قصيدة أمل ، وليس معلقًا عليها ، متداخلاً مع سياق جملتها الأساسية ، كما فى قصيدة سلام .

على أى حال ، لقد كان أمل دنقل «يجرب» استغلال «درامية» الحوار من خلال قصيدة واحدة ، ولكن رفعت سلام يعمم هذه التجربة على ديوان كامل ، ويترك للقارئ قدراً كبيراً من حرية تحديد دلالات مداخلات النصين - الرئيسى والثانوى - لبعضهما البعض .

عند هذه النقطة المبكرة من البحث ، يتماس الحديث وقضية مهمة فى النقد المعاصر ، هى علاقة المتلقى بالنص الشعرى ، أو - بتعبير أكثر دقة وصراحة - دور المتلقى فى إعادة «كتابة النص» . ولما كنا نتصور أن التلقى هو - فى أنجح أشكاله - إعادة خلق النص - لا مجرد «استهلاكه» بالصورة التى أخرجها الشاعر فحسب ، فإننا سوف نقدم النص من خلال ثلاث صور له على شكل اقتراحات للقراءة : صورة منها هى اقتراح الشاعر ، والصورتين الأخريين من اقتراح المتلقى .

أولا :

اقتراحات لإخراج النص

أ: اقتراح الشاعر :

راجع الملحق ١

ب : اقتراح ثان :

وكان لى أن أضرب العصفورين بالحـجر الواحد أو أكتفى بما فى يدى لكننى أطلقـتها جمـيعا وجلست عـلى سفح الزمن تحت شمس الشـتاء أسلى نفسى بالغناء

مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا .

مرت خيول الوقت .

وأنا – بمنتصف الطريق المر – منتصب ،

وفى جسدى :

صهلت خيول الصمت .

وأنا – بمنتصف اشتعال اللون – منطفئ ،

وفى جسدى :

فرت خيول الموت .

وابتعدت لتتركنى وحيدًا مُدَلًّى فى حال من المراوحة الأليمة فلمَ لا أبكى

حالى وقد آل للبوار لمَ لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع والميادين أفاجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار المضىء فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُّصُبِ وصرخت لا أيها الناس ليست الحُمَّى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا البنيوية الوبائية ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون وتقلت من يدى (٢٥)

[(٢٥)

تلك خيبتى الثقيلة .

هل الأشياء فولاذ

يحلق فى دخان سادر ،

أم غيمة غجرية

ترعى الشياه على المياه ؟

أم وردة الفرار

تنمو فى يدى القتيلة ؟]

أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى

وئيدا فأبقى وحيدا أعابث *الواقع الراهن فأصفع الكلب* [٤] على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى والأسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكتاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام

وبالتـصريحـات وبالقـاهرة العـاهرة والمراسلين الصحـفـيين والمتلقين
ومكبرات الصوت ومحـلات الفـول والطعمية والسائرين جنب الحائط
أو على الحبل وغير الضالين آمين وأضم عصاى (٢٦)

[(٢٦)

عصا من الهشيم ،

وبحر من الضلال .

عصا تشبه امرأتى ،

وبحر لا يشابه السؤال .

أخفيهما فى جعبتى الثكلى .

وأمضى إلى الزوال

إلى الزوال .]

علىَّ فليتئم البحر من غير سوء وأمضى لحال سبيلى
أدندن لحنا هداما فى امتداح الخراب الجميل

لك المجدُ .

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المباغت ،

عند قوس البحر : يتقد .

وأنت المهر يعدو راكضا ،

عند انبلاج الفجر ،

بريا ،

فيورق في المدى الوعدُ .

وأنت المفرد ، الصمد .

لك المجدُ .

وأحسب ما تبقى من نقود في جيبي المثقوب لا تكفي تذكرة الأتوبيس أو المترو بضع مليمات ممنوعة من الصرف فأمضي يسلمني شارع إلى شارع (٢٧)

(٢٧) [

أسلموني

قبل العشاء الأخير .

هل صاح ديك ما ،

فبعثر ما تبقى من ظلالي ،

أم كان قلبي يقتفي دمه ،

فيخدعه ،

ويسلمه ،

ويجري .]

متوجا بالجنون والعربات المارقة تكسر كل الشارات وتكسر قلبى فوق الأسفلت اللامع فتحمله نداءات باعة جرائد الغد الذى لن يجىء عاليا مرفرفا فيخرج اللسان لى بلا ضغينة ويمضى فى اتجاه الغرب يمضى بلا ضغينة وأمضى بالخواء العذب فى موضع القلب الهوينى تلك عادتى اللعينة منذ فرت ساحرات الليل عنى دون وعد فى اتجاه الغرب دون أن يبحن لى بما يتوجنى سيد الرذائل كلها وخاصة إثارة الرعب وانتهاك المحرمات والشبق المسعور أيتها الساحرات اللئيمات ما آيتى (٢٨)

[(٢٨)

آية بدون آن .

لا الصخر يصطفينى ،

ولا حقول الأقحوان .

آية غبار غامض ،

بخار حامض ،

ودهشة مرعوشة

تبيح سرها ،

فيستبيحها الأوان .]

قلن آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا
يستعصى على اللبيب قلت وغير اللبيب قلن لا شأن لك قلت شأنى قلن

لا دخل لك قلت دخلى فلملمن أشيـاءهن القليلة وهرولن دون أن يكملن فنجـان الينسون وخـيبـتى تتـعلق بأذيالهن الطويلة وقلن لى الصـمت كالسيف (٢٩)

[(٢٩)

صمت صائت صقيل .

كأنه نسيان غابة قديمة

من الكلام ،

أو كأنه ما يسبق انفجارة الصهيل .

هكذا ، مرقتُ مرة ،

فشب فى شعرى العويل .]

إن تقطعـه قطعك فـالويل لك الويل لك

وها أنا يا سـادتـى الكرام مطروح دون أن يَبين لى صــاحب أو خليل تنهشـنى الغربان بلا سـوء فى قارعة الطريـق فهل أدلكم على شـجرة الخلد وملك لا يبلى أم أقـطف وردة الماء الجمـيلة وأسـمـيهـا باسـمى فتسـتحيل قنبلة فأقذفـها مغمض العينين تسـقط فى موضع القلب ولا تنفجر باسم الله مرسـيها فأنفجر فى الرقص عاريا بليـغا وسط جوقة من الكلاب الضـالـة والقطط النافـقـة وأفق من هوام الـليل لا ليـست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولا لكنه الخواء العذب (٣٠)

(٣٠)   ]

خواء من بهاء .

يقاسمنى هواياتى الصغيرة ،

والسرير ،

وقهوتى الأخيرة فى المساء .

يحتل أعضائى

وزرقتى ،

يحط فوق رأسى

صولجانا من قضاء .

يتوجنى : إله الانطفاء .]

حين تهرب الأشياء من يدى ولا تكون

فاغفرى لى ليس من حرج علىّ إذا اعتصمت بقمة الوقت الخئون من المياه الطافرة وانطلقت فى الرثاء

يا ليتنى حجرٌ .

تخطو الفصول على جسمى ،

وتنحدر .

وأنا اشتباه ،

حالة مكنونة ،

بين الحريقة والرماد ،

وبين صرخات الولادة والحداد .

وأنا اشتعال مرجاً ،

ينمو على جسمي التحول ،

ثم ينكسر .

يا ليتني حجر .

هكذا قلت فانطلقت جوقتي تهتف لي في مظاهرة صاخبة شقت قلب الليل عن المكتوب والقضاء فاختارتني سيد الوقت والبكاء دون أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفي بما في يدي فيا لخيبتي وعاري أضاعوني وأي فتى أضاعوا فضاعت عن عيوني بصيرة القلب وانحناءة قوس قزح فلا نامت أعين الجبناء الخبثاء ولا نامت عيني عن الصهيل الضائع مني في الأزقة المكتومة وطَرْقات (٣١)

] (٣١)

طرقة ،

فمرأة من البن الخفيف ،

مرأة من الحفيف ،

وانفراجة على فضاء محترق .

مرأة من البهار ،

وانفراجة رجراجة

على ما يقسم الوقت :

غبارا فاترا ،

ولبوة من الشبق .   [

منتصف الليل على باب فى الدور

الرابع يتخلله الضوء النائم والوجه العسلى الناعس كيف استلب الزمن القزحىّ لحظة اصطدام الجسدين عاريين وانفجارة القرى والحوارى وسورة النساء والقبائل البعيدة والبكارة وانتظار ألف عام شبقىّ فى جسد يرتدى البنطلون أحيانا ويمشى فى الأرض مرحا (٣٢)

]   (٣٢)

لحظة باهظة .

صخرة من صراخ وملح ،

وظل سكين ،

وردة مفتوحة ،

وجدار غائم ،

وتاريخان مفعمان .

كائن يبدأ امرأة ،

كائن يبدأ رجلا ،

فى لحظة قائظة .   ]

كيف لا أخرج على الناس شاهرا

وجهى متشحا بالشرور المضيئة وقد انفضت عنى جوقتى وخابت حيلتى وما عاد لى أن أقطف وردة الماء الجميلة أو أسمى الصحو باسم حبيبتى الناعسة ما عاد لى فلا مجال للنسيان واقفٌ فى حلق الوقت منعقدا من أجل برتقالة لن تجىء حالة مكنونة بين الحريقة والبكاء وبين صرخات الولادة والعزاء وساحرات الليل قد فررن منى ولكنى قطعت الصمت (٣٣)

]   (٣٣)

كان مَوْتورا ،

فأوصدت الثقوب الغائرة .

وأفلتت فى سهوى المريب ،

آهة ماكرة .

فانقطع .

وما انكسرت .

لكننى   انتثرت .   ]

فانكسرت كسرتين كسرة

صخرة وكسرة فضاء فامنحينى تاجى المجدول من شوك خريفى من

قبل أن يصيح الديك ثالثة فرابعة فتاسعة سدى وآيتى اللعينة ألا أكلم الناس ستة أيام إلا رمزا وأستريح فى اليوم السابع فأمنحه لكم وفيه تتعبون فمن لى بالأزرق المكنون فى الأفق المباغت عند قوس البحر ينتحر فلا أبقى سيدا وحيدا يحادث الخلاء (٣٤)

[(٣٤)

أخى أنت وخلى .

فلماذا تفرد الأرض جناحيها ،

وتمعن فى الصهيل ؟

لماذا يفرد الصهيل جناحيه ،

ويمعن فى الرحيل ؟

لماذا يفرد الرحيل جناحيه ،

ويمعن فى المدى القتيل ؟

لماذا

يا أخى أنت وخلى

وخائنى .]

وانتظار طرقة منتصف الليل التى

قرت بلا ذاكرة كموجة من أزرق سماوى أو كساحرات الليل أو كأى شىء حين يمضى بلا وداع أو دموع فكيف لا أسلم نفسى للشوارع والميادين أفاجئ العابرين بى فيعبروننى عَدوا بلا التفات فلا أستعيد

رثائى الذاتى ولا يسـعـفنـى الوقت للغناء البناء أو الـهـدام لكنى ألعن الزمن بأسلوب نثـرى لا يليق بالمقام وأمـضـى فى طريقى دونما أسف على نفسى الأمارة بالسوء رافعا خراقـتى خرقتى وعلامتى فهل أدلكم على شجرة الجنون اتبعونى أنا السيد الوحيد والأحد الشريد (٣٥)

[(٣٥)

واحدٌ ،

وحولى طلقات خائبة .

إنها أرضى أو امرأتى ،

أصوب نحوها وقتى

فتمضى فى اتجاه غامض ،

وتصعد المدى :

سحابةٌ خائبة .

وتحت أقدامى :

هشيم للشموس الغاربة .]

فى الأرض التى مـا وعـد الله بها أحدا اتبعونى ولا تسألونى فالصمت كالسيف والصبر مفتاح الفرج الآجل قبل العـاجل والكلمة مـوت فاحذروا ثلاثا ولا تلـومُنَّ إلا أنفسكم فلى دونكم أهلون لا مستودع السـر ذائع لديهم ولا هم يشون بى لمباحث أمن الدولة فوداعـا دون دموع حتى يومٍ يتـسع لأوجاعى أو تتسـعون

فيه للحظة التنوير القادمة على جثتي المتخثرة فلا بأس أن أكون عبرة لمن لا يعتبر أو شوكة سامة تنبت في لحظة القذف فينكسر العالم وينتابني الفرح دون مبرر بعد أن رأيت تحت الشمس أن السعي ليس للخفيف والحرب ليست للقوى والخبز ليس للحكيم ولا الغِنى للفهيم ولا النعمة للعارف (٣٦)

[(٣٦)

هكذا رأيت ،

فانكسرت ،

وانتثرت .

هل تأخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟

هكذا سألت ،

فانشرخت ،

فاحترقت .]

لأنه الوقت والعَـــــرَض

وانتفاضتي الصارخة في وجه الصمت المصقول ألا هُبيٍّ بصحنك فاصبحينا يا ابنة القوم اللئام ولا تلوميني ولوميني إذا صعرت خدي أو نسيت فلم أسلك مسلك السوقة ونسيت نفسي ودمي الذي يسيح

فى الشوارع منسيًا فكيف لستلب الزمن القـزحى الرعشة الأولى للمسة الأولى وانحناءة العينين قبل الانفجار كيـف لا يصبح الصمت كالسيف ويصبح موجات من الأصداء والأصوات الموغلة كيف تفقد اليدان الذاكرة (٣٧)

[(٣٧)

يداى ذاكرتى المريبة .

تخوننى

فى لحظة الصحو العصبية .

تستل منى صهيلى

وصهوتى

وصليلى .

تنسل فى سهوى ،

وتسلمنى

فتصلبنى غريمتى الغريبة .]

والمحـبة قـوية كـالموت أو قـاسيـة

كالهاوية فاتئـدى اليوم ليس لى وأنا أقضمه ساعة فـساعة حتى يحين مـا لا يحين منتظرٌ صـامدٌ أبدا يتـوّجنى الجنون وتاجى المجـدول من شوك خـريفى بلا جدوى فإن لم تعـرفى فاخرجـى على أثرى تجدينى معتصما بقمة الوقت الخئون من المياه الطافرة لا أتفرق بددا فاعتصمى بى إلى أن أنهى مـا بدأت فـلا يخـوننى الأزرق السـمـاوى فى اللحظة الفاصلة بين وقتين عصيبين فألمُّ أشـلائى الشتيتة وأصعد النصب فى صمت (٣٨)

] (٣٨)

أصعده :

صمتا ،

صمتا

وأدق ،

فيفتح لى .

أمرق :

مقتا ،

مقتا .

أرفل :

وقتا ،

كى أهطل

فى التوقيت القاتل :

موتا ،

موتا .]

والناس نيام فـإذا ماتوا انتبـهوا على وجـهى المكسور كسرتين كســرة مرة وكسرة كما سمـاء كسيرة كسيـرة فيعودون إلى

الموت وئيدا فـاغفرى لى ليس من حـرج علىّ ولا جناح إن أتانى الوجه العسلى فاستسلمت للنسيان والذكرى بلا حمّى ولم أسمع صياح الديك ثالثة ووافانى النعاس بلا دليل واكتمى عنى أنى

فالت من حبلى المعقود ،

لا أبغى السلامة .

موصد وجهى بوجه الوقت ،

محكوم بشارات الندامة .

عاريا

أمضى إلى حتفى ،

جريئا ،

ضاحكا ،

عند التقاء البحر بالمهر الحرون .

فابعدوا عنى ،

فإنى

فالِتٌ من حبلى المعقود ،

أنتظر القيامة .

ج - اقتراح ثالث :

النص الرئيسى / المتن :

وكان لى أن أضرب العصفورين بالحـجر الواحد أو أكتفى بما فى يدى لكننى أطلقـتها جمـيعا وجلست عـلى سفح الزمن تحت شمس الشـتاء أسلى نفسى بالغناء

مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا .

مرت خيول الوقت .

وأنا – بمنتصف الطريق المر – منتصب ،

وفى جسدى :

صهلت خيول الصمت .

وأنا – بمنتصف اشتعال اللون – منطفئ ،

وفى جسدى :

فرت خيول الموت .

وابتعدت لتتركنى وحيدا مُدَلًّى فى حال من المراوحة الأليمة فلِمَ لا أبكى

حالى وقد آل للبوار لمَ لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع والميادين أفاجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار المضىء فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُّصُب وصرخت لا أيها الناس ليست الحُمَّى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا البنيوية الوبائية ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون وتفلت من يدى [٢٥] أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا فأبقى وحيدا أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب على خدّه الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى والأسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكتّاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام وبالتصريحات وبالقاهرة العاهرة والمراسلين الصحفيين والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات الفول والطعمية والسائرين جنب الحائط أو على الحبل وغير الضالين آمين وأضم عصاى [٢٦] علىَّ فيلتئم البحر من غير سوء وأمضى لحال سبيلى أدندن لحنا هداما فى امتداح الخراب الجميل

لك المجدُ .

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المباغت ،

عند قوس البحر : يتقد .

وأنت المهر يعدو راكضا ،

عند انبلاج الفجر ،

بريا ،

فيورق في المدى الوعدُ .

وأنت المفرد ، الصمد .

لك المجدُ .

وأحسب ما تبـقى من نقود فى جيبى المثقـوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس أو المترو بضـع مليـمات ممنوعة مـن الصرف فأمضـى يسلمنى شارع إلى شـارع (٢٧) متـوجاً بالجنون والعـربات المارقة تكسـر كل الشارات وتكسر قلبى فوق الأسفلت اللامع فتحمله نداءات باعة جرائد الغد الذى لن يجىء عاليـا مرفرفـا فيخـرج اللسان لى بلا ضـغينة ويمضى فى اتجاه الغـرب يمضى بلا ضغينـة وأمضى بالخواء العـذب فى موضع القلب الهـوينى تلك عادتى اللعـينة منذ فرّت ساحـرات الليل عنى دون وعد فى اتجاه الغرب دون أن يبحن لى بما يـتوجنى سيد الرذائل كلها وخـاصة إثارة الرعب وانتـهـاك المحرمـات والشبـق المسعـور أيتهـا الساحرات اللئيمات ما آيتى (٢٨) قلن آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا يـستعـصى على اللبـيب قلت وغيـر اللبيب قلن لا شـأن لك قلت شأنى قلن لا دخل لك قلت دخلى فلملمن أشياءهن القليلة وهرولن دون أن يكملن فنجـان الينسون وخيـبتى تتـعلق بأذيالهن الطويلة وقلن لى الصمت كالسـيف (٢٩) إن تقطعـه قطعك فالويل لك الويل لك وها أنا يا سـادتى الكرام مطروح دون أن يَبين لى صـاحب أو خليل تنهـشنى الغربان بلا سوء فى قارعـة الطريق فهل أدلّكم على شجرة الخلد وملك

لا يبلى أم أقطف وردة الماء الجميلة وأسـميها باسمى فتسـتحيل قنبلة فأقذفهـا مغمض العينين تسقط فى مـوضـع القلب ولا تنفجر باسم الله مرسيها فأنفجر فى الرقص عاريا بليغا وسط جوقة من الكلاب الضالة والقطط النافـقـة وأفق من هوام الليل لا ليـست الحمـى القرمـزية ولا السعال الديكى ولا لكنه الخواء العذب (٣٠) حين تهرب الأشياء من يدى ولا تكون فاغـفرى لى ليس من حـرج علىَّ إذا اعتـصمت بقـمة الوقت الخئون من المياه الطافرة وانطلقت فى الرثاء

يا ليتنى حجرٌ .

تخطو الفصول على جسمى ،

وتنحدر .

وأنا اشتباه ،

حالة مكنونة ،

بين الحريقة والرماد ،

وبين صرخات الولادة والحداد .

وأنا اشتعال مرجأ ،

ينمو على جسمى التحول ،

ثم ينكسر .

يا ليتنى حجر .

هكذا قلت فانطلـقت جوقتي تهـتف لى فى مظاهرة صاخبـة شقّت قلب
الليل عن المكتـوب والقضـاء فاخـتـارتني سيـد الوقت والبكاء دون أن
أضرب العصفـورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدى فيـا لخيبتى
وعارى أضاعونى وأىّ فتى أضاعوا فـضاعت عن عيونى بصيرة القلب
وانحناءة قوس قزح فلا نامت أعين الجبناء الخبثاء ولا نامت عينى عن
الصهيل الضائع منى فى الأزقـة المكتومة وطَرْقات (٣١) منتصف الليل
على باب فى الدور الرابع يتخلله الضوء النائم والوجه العسلى الناعس
كيف استلب الزمن القزحىّ لحظة اصطدام الجـسدين عاريين وانفجارة
القرى والحـوارى وسورة النســاء والقبـائل البعيـدة والبكارة وانتظار
ألف عام شبـقىّ فى جسد يرتدى البنطلون أحـيانا ويمشـى فى الأرض
مرَحًا (٣٢) كيف لا أخرج على النـاس شاهرا وجهى متّشـحا بالشرور
المضيئة وقد انفضت عنى جـوقتى وخابت حيلتى وما عاد لى أن أقطف
وردة الماء الجميلة أو أسمى الصـحو باسم حبيبتى الناعـسة ما عاد لى
فلا مـجال للنسيـان واقفٌ فى حلق الوقت منعقـدا من أجل برتقالة لن
تجىء حالة مكنونة بين الحريقـة والبكاء وبين صرخات الولادة والعزاء
وساحـرات الليل قد فررن منى ولكنـى قطعت الصمت (٣٣) فانكسرت
كسرتين كـسرة صخرة وكـسرة فضاء فامنحـينى تاجى المجدول من
شوك خـريفى من قبل أن يصـيح الديك ثالثة فـرابعة فتـاسعـة سدى
وآيتى اللعـينة ألا أكلّم الناس ستـة أيام إلا رمزا وأسـتريح فى الـيوم
السابع فـأمنحه لكم وفـيه تتـعبون فـمن لى بالأزرق المكنون فى الأفق
المباغت عند قوس البحر ينتحر فلا أبقى سيدا وحيدا يحادث الخلاء (٣٤)
وانتظار طَرْقـة منتصف الليل التـى فرّت بلا ذاكـرة كموجـة من أزرق

سـماوى أو كـسـاحـرات الليل أو كـأى شىء حين يمضى بلا وداع أو دمـوع فكيف لا أسلم نفسى للـشـوارع والميـادين أفاجئ العـابرين بى فيـعبروننى عـدوا بلا التفات فـلا أستعـيد رثائى الذاتى ولا يسـعفنى الوقت للغناء البنّاء أو الهـدام لكنى ألعن الزمن بأسلوب نثـرى لا يليق بالمقـام وأمضى فى طـريقى دونما أسف على نفـسـى الأمارة بالسـوء رافعا خراقتى خرقتى وعلامتى فهل أدلّكم على شجرة الجنون اتبعونى أنا السيد الوحيد والأحد الشريد (٣٥) فى الأرض التى ما وعد الله بها أحدا اتبعـونى ولا تسـألونى فالصمت كـالسيف والصبر مفـتاح الفرج الآجل قبل العـاجل والكلمة مـوت فاحذروا ثلاثا ولا تلـومُنَّ إلا أنفسكم فلى دونكم أهلون لا مـسـتـودع السـر ذائع لديهم ولا هم يشـون بى لمبـاحث أمن الدولة فوداعـا دون دموع حـتى يومٍ يتسع لأوجـاعى أو تتسعـون فيه للحظة التنوير القادمـة على جثتى المتخـثرة فلا بأس أن أكون عبرة لمن لا يعتبر أو شوكة سامة تنبت فى لحظة القذف فينكسر العالم وينتابنى الفرح دون مبرر بعد أن رأيت تحت الشمس أن السعى ليس للخفـيف والحرب ليـست للقوى والخبـز ليس للحكيم ولا الغِنى للفـهيم ولا النعـمة للعـارف (٣٦) لأنه الوقت والعَـرَض وانتـفاضـتى الصـارخة فى وجه الصمت المصقول ألا هُبّى بصحنك فاصبحينا يا ابنة القوم اللئام ولا تلومينى ولومينى إذا صعرت خدى أو نسيت فلم أسلك مسلك السوقـة ونسيت نفسى ودمى الذى يسيح فى الشـوارع منسيا فكيف اسـتلب الزمن القزحى الرعـشة الأولى للمسـة الأولى وانحناءة العينين قبل الانفجار كيف لا يصبـح الصمت كالسيف ويصبح موجات

من الأصداء والأصوات الموغلة كيف تفقد اليدان الذاكرة [٣٧] والمحبة قوية كالموت أو قاسية كالهاوية فاتئدى اليوم ليس لى وأنا أقضمه ساعة فساعة حتى يحين ما لا يحين منتظرٌ صامدٌ أبدا يتوجنى الجنون وتاجي المجدول من شوك خريفى بلا جدوى فإن لم تعرفى فاخرجى على أثرى تجدينى معتصما بقمة الوقت الخئون من المياه الطافرة لا أتفرق بددا فاعتصمى بى إلى أن أنهى ما بدأت فلا يخوننى الأزرق السماوى فى اللحظة الفاصلة بين وقتين عصيبين فألمٌّ أشلائى الشتيتة وأصعد النصب فى صمت [٣٨] والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا على وجهى المكسور كسرتين كسرة مرة وكسرة كما سماء كسيرة كسيرة فيعودون إلى الموت وئيدا فاغفرى لى ليس من حرج علىّ ولا جناح إن أتانى الوجه العسلى فاستسلمت للنسيان والذكرى بلا حمّى ولم أسمع صياح الديك ثالثة ووافانى النعاس بلا دليل واكتمى عنى أنى

فالتِ من حبلى المعقود ،

لا أبغى السلامة .

موصد وجهى بوجه الوقت ،

محكوم بشارات الندامة .

عاريا

أمضى إلى حتفى ،

جريئا ،

ضاحكا ،

عند التقاء البحر بالمهر الحرون .

فابعدوا عنى ،

فإنى

فالتِ من حبلى المعقود ،

أنتظر القيامة .

النص الثانوى / التهميشات :

[(٢٥)

تلك خيبتى الثقيلة .

هل الأشياء فولاذ

يحلق فى دخان سادر ،

أم غيمة غجرية

ترعى الشياه على المياه ؟

أم وردة الفرار

تنمو فى يدى القتيلة ؟]

[(٢٦)

عصا من الهشيم ،

وبحر من الضلال .

عصا تشبه امرأتى ،

وبحر لا يشابه السؤال .

أخفيهما فى جعبتى الثكلى .

وأمضى إلى الزوال

إلى الزوال .]

[(٢٧)

أسلمونى

قبل العشاء الأخير .

هل صاح ديك ما ،

فبعثر ما تبقى من ظلالى ،

أم كان قلبى يقتفى دمه ،

فيخدعه ،

ويسلمه ،

ويجرى .]

[(٢٨)

آية بدون آن .

لا الصخر يصطفينى ،

ولا حقول الأقحوان .

آيةٌ غبار غامض ،

بخار حامض ،

ودهشة مرعوشة

تبيح سرها ،

فيستبيحها الأوان .]

[(٢٩)

صمت صائت صقيل .

كأنه نسيان غابة قديمة

من الكلام ،

أو كأنه ما يسبق انفجارة الصهيل .

هكذا ، مرقتُ مرة ،

فشب فى شعرى العويل .]

[(٣٠)

خواء من بهاء .

يقاسمنى هواياتى الصغيرة ،

والسرير ،

وقهوتى الأخيرة فى المساء .

يحتل أعضائى

وزرقتى ،

يحط فوق رأسى

صولجانا من قضاء .

يتوجنى إله الانطفاء .]

[(٣١)

طرقة ،

فمرأة من البن الخفيف ،

مرأة من الحفيف ،

وانفراجة على فضاء محترق .

مرأة من البهار ،

وانفراجة رجرلجة

على ما يقسم الوقت :

غبارا فاترا ،

ولبوة من الشبق .   ]

[(٣٢)

لحظة باهظة .

صخرة من صراخ وملح ،

وظل سكين ،

وردة مفتوحة ،

وجدار غائم ،

وتاريخان مفعمان .

كائن يبدأ امرأة ،

كائن يبدأ رجلا ،

فى لحظة قائظة .   ]

[(٣٣)

كان مَوْتورا ،

فأوصدت الثقوب الغائرة .

وأفلتت فى سهوى المريب ،

آهة ماكرة .

فانقطع

وما انكسرت .

لكننى انتثرت .]

[(٣٤)

أخى أنت وخلى .

فلماذا تفرد الأرض جناحيها ،

وتمعن فى الصهيل ؟

لماذا يفرد الصهيل جناحيه ،

ويمعن فى الرحيل ؟

لماذا يفرد الرحيل جناحيه ،

ويمعن فى المدى القتيل ؟

لماذا

يا أخى أنت وخلى

وخائنى .]

[(٣٥)

واحدٌ ،

وحولى طلقات خائبة

إنها أرضى أو امرأتى ،

أصوب نحوها وقتى

فتمضى فى اتجاه غامض ،

وتصعد المدى

سحابةً خائبة .

وتحت أقدامى

هشيم للشموس الغارية]

[(٣٦)

هكذا رأيت ،

فانكسرت ،

وانتثرت .

هل تأخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟

هكذا سألت ،

فانشرخت ،

فاحترقت .]

] (٣٧)

يداى ذاكرتى المريبة

تخوننى

فى لحظة الصحو العصيبة

تستل منى صهيلى

وصهوتى

وصليلى .

تنسل فى سهوى ،

وتسلمنى

فتصلبنى غريمتى الغريبة]

] (٣٨)

أصعده

صمتا ،

صمتا .

وأدق ،

فيفتح لى

أمرق

مقتا ،

مقتا .

أرفل

وقتا .

كى أهطل

فى التوقيت القاتل

موتا ،

موتا .   ]

*

وبالطبع ، إذا عددنا كل اقتراح نصًا مغايراً للاقتراحين الآخرين - وهو كذلك بدرجة ما - لن تتساوى النصوص الثلاثة شعوريًا ، من حيث عملية الاستيعاب ، التى سيركز فيها القارئ - بدرجة أو بأخرى - على جزء من النص أكثر أو أقل من الجزء الآخر . فكل [إخراج] - أو قراءة - للنص تنتج

شعوراً مغايراً لسابقه . وإن بدا الأمر أقل أهمية من أن نوليه قدراً كبيراً من الانتباه .

ففى اقتراحنا الثانى سوف يستوى النص الرئيسى - المتن - والنص الثانوى - التهميشات أو اللحن المصاحب - فى انتباه القارئ . ولكن هذا سوف يقلل من تركيز القارئ على المتن ، ويقطع تدفقه لصالح التهميش . صحيح أن اللحن المصاحب يتدخل بالتفسير أحيانًا ، ويتداخل فى البناء الرئيسى أحيانًا أخرى ؛ ولكن يظل الدور الأساسى للمتن دائمًا .

وبينما يؤدى الاقتراح الثالث إلى التركيز على المتن - النص الرئيسى - فإنه يؤدى إلى إهمال التهميشات وإهدار تداخلها مع المتن فى بناء النص ، وبذلك يتم عزلها عن السياق ، وقراءتها بوصفها مقطَّعات منفصلة بعضها عن بعض ، وعن السياق الأساسى ، وهذا يدمر الوحدة الدلالية للنص .

لا يبقى - إذن - أكثر نجاحًا سوى اقتراح الشاعر ؛ لأنه يضمن وحدة المتن وتدفقه ، كما يضمن رسوخ موضعه من السياق العام للنص ، ويضمن - أيضًا - توزيع الانتباه بصورة متوازنة بين النص الأساسى والنص الثانوى ، أو المتن والتهميشات .

ثانيا : قراءة فى التشكيل الإبداعى :

١ - فى لغة النص

٢ - صفة عالم النص

١ - فى لغة النص

تحليل اللغة :

ثمة ملحوظة يجب أن نلفت النظر إليها ، قبل الانخراط في دراسة النص ؛ وهي : أن معظم المفردات يمكن توظيفها في أكثر من وظيفة ، ووضعها في أكثر من موضع ؛ لأنها تقوم بأكثر من دور نتيجة تضمنها «ظلالاً» دلالية متعددة ، يمكن «التحميل» على كل واحد منها ، لإنتاج وظائف متعددة لها داخل عالم النص . لذلك ، فنحن لا نستطيع أن نفرد معظمها في حقل دلالي واحد . إننا نلاحظ أن السياق مثقل بدلالات أكثر من مجموع ألفاظه ، حتى إننا لا نجد فضولاً من المفردات يمكن حذفها ، بل ربما كان العكس هو الصحيح . وهذه إحدى الميزات الكثيرة التي نراها في هذا العمل . ثم نعود بعد هذه الملحوظة إلى سياق الدراسة .

إن رصد المفردات بعيداً عن تركيبها يضلل - فى أغلب الأحيان - استنتاجات الباحث ، المعتمد على الإحصاء الأصم فحسب . فلا حياة لمفردة - فى النص - بتفردها المعجمى ، ولكن من خلال تركيبها السياقى ، وبخاصة أن الشاعر - من خلال الإسناد - يعمد إلى قلب الدلالة - أساسًا - أو إلى تحويلها ، معتمداً على ظل دلالى محتمل فيها ، أو - حتى - على معكوس هذا الظل . ولنضرب مثلاً لذلك بمفردة [أمْن] التى وردت ص : ٣٠ ؛ فإن «أمْن» - من حيث معجميتها - تؤدى دلالة الراحة والبهجة نتيجة الإحساس بالطمأنينة ، كما يمكن أن تثير مشاعر قريبة من هذا أيضًا فى تركيب : «أمن الدولة» ، ولكنها تثير ريبةً جزئية فى التسمية : مباحث أمن الدولة ؛ إلا أن دلالتها تتحول جذريًا - من الأمن إلى الرعب - فى مثل تركيب : «يشُون بى لمباحث أمن الدولة» . لقد كان الشاعر مستطيعًا أن يعبر باللفظة الموجبة مباشرة ، بدلاً من السالبة ، ولكن مجىء الكلمة بهذه الصورة ، المسلوبة الدلالة ، ليس عبثًا . إن كلمة الأمن تمثل هاجسًا مطلوبًا ولكنه مفقود . وبهذا التعبير تتكامل صورة الواقع الذى يعانيه - ويرفضه - بدلاً من التعبير المباشر ، الذى لم تعد القصيدة الحديثة تتحمله .

ومع ذلك فسوف نقوم بمثل هذا الرصد الأصم ، لا لتحديد الدلالة الغالبة عن طريقه ، ولكن للتعرف - من خلالها - على **الهاجس المسيطر** على نفس الشاعر قبل انخراطه فى عالم نصه . إنه البحث عن وضع «منصة الإطلاق» ، أو المناخ ، الذى تكتسب منه المفردات دلالتها ؛ لتكون معجمية خاصة بها فى لغة النص ، قد تتفق جزئيًا مع المعجمية العامة - عن طريق التركيز على ظل دلالى محتمل فيها - وقد تتناقض بالنفى ، أو بعكس دلالتها الأساسية أو ظل من ظلالها الدلالية .

أزمنة الأفعال والتحويل الدلالى لها :

إن فحص الزمن النحوى السائد فى «أفعال النص» سوف يظهرنا على النتيجة الآتية :

أفعال مضارعة : العدد ١٤٠ فعلا .

أفعال ماضية : العدد ٤٩ فعلا .

أفعال مستقبلة (أمر) : ١٠ أفعال .

ويمكن أن نستنتج من الإحصاء - بادئ الرأى - أن الشاعر يهتم بأن يعيش الحاضر ، أكثر مما يهتم بالماضى ، وأكثر كثيرًا مما يهتم بالمستقبل ؛ وهذا غير صحيح إطلاقًا . فثم تصرف فى

السياق يفرغ النتائج المعتمدة على الزمن النحوى وحده - دون الدلالى - من أى مضمون ، بل يجعل هذا الاعتماد مضللاً يقود إلى نتائج خاطئة تمامًا . منها ما يسببه التركيب النحوى ذاته من تحويل زمن الفعل من المضارع إلى الماضى أو المستقبل ، مثل إدخال أداة النفى القالبة «لم» أو أداة النهى «لا» ؛ ومنها ما يسببه السياق من تحويل المضارع إلى الماضى أو المستقبل ؛ كما تشير هذه المقتبسات :

* أولا - أمثلة لتحويل المضارع إلى الماضى :

١ - كان لى أن **أضرب** العصفورين بالحجر الواحد أو **أكتفى** بما فى يدى لكننى أطلقتها جميعا .

٢ - **جلست** على سفح الزمن تحت شمس الشتاء **أسلى** نفسى .

٣ - **ابتعدت لتتركنى** وحيدا .

* ثانيا - أمثلة من تحويل المضارع إلي المستقبل :

١ - **لم لا أبكى** حالى وقد آل للبوار .

٢ - **لم لا أستسلم** للجنون **فأسلم** جسدى .

* ثالثا - أمثلة من تحويل الماضي إلي المستقبل :

بالشوارع والميادين أفاجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار

المضىء **فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت** إلى قمة النُّصُبِ **وصرخت** لا أيها الناس ليست الحُمّى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا البنيوية الوبائية ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون وتفلت من يدى .

[**لم لا**] **أضم** عصاى علىَّ **فيلتئم** البحر من غير سوء **وأمضى** لحال سبيلى **أدندن** لحنا هداما فى امتداح الخراب الجميل .

* * *

إن فحص السياق بعمومه سوف يؤدينا إلى نتيجة مخالفة : هى أن الشاعر يضع عينه على المستقبل . لذلك ، فإذا كان علينا أن نستنتج دلالةً ما لكثرة ورود المضارع فإن هذه الدلالة هى الصراع ضده ، وإدانة ما فيه من فساد ، لصالح أمنية - قد يكون تحقيقها أمراً مشكوكًا فى حدوثه ، ولكنها تظل أمنيةً مع ذلك - بناء مستقبل أكثر كرامة وإشراقا . لذلك ، فإنه يستلب «حاضرية» المضارع دائمًا - سواء أكان ذلك بأدوات نحوية أم بأساليب سياقية - لصالح المستقبل ، مهما كان المستقبل المأمول مشكوكًا فى تحققه . أما بحث السياق بعمومه فهو ما سنحاول مقاربته فى «صفة عالم النص» ، إن شاء الله .

٢ - صفة عالم النص :

قراءة فى المرجع المخيل

تشكلات اللون - الكتل

عن اللون :

إذا كان علبنا أن نخالف ما حرصنا عليه طوال البحث من التعامل مع النص وحده ، فنستعير مقتبسًا نبدأ من خلاله اقتحام مساحات اللون فى عالم «المراوحة» ، فلن نجد خيراً من حديث «إدموند ولسون» عن اللون بين الشاعرين الفرنسيين «مالارميه» «وفاليرى» :

«إن مالارميه رسام دائمًا - رسام عادة بالألوان المائية - كان يكتب أبياتًا تخط على مراوح السيدات ، كما لو أنه يرسم عليها أشكالاً وأزهاراً صغيرة . وله لمعاته وبروزاته ، ولكنها لمعات وبروزات من يعمل عملاً مسطحا . فى حين أن عبقرية فاليرى نحتية ذات أبعاد : ففى القصائد الأسطورية كثافات

من أشكال سحابية مكتّلة بشدة . ولو لم تكن سحبًا لقلنا إنها مرمرية . إنه يعطينا أجسامًا ومجاميع شبه منفصلة ، ويوجد مؤثرات هى أقرب إلى الضوء منها إلى اللون الفضى ، الداكن ، المشمس ، المشعشع ، البلورى » [٥] .

يقدم رفعت سلام عالمًا فقيراً من حيث تعدد الألوان ، أو لنقل : إنه يقدم عالمًا مستلب اللون - غالبًا - : (يتوجنى إله الانطفاء - ٢٧/ وأنا بمنتصف اشتعال اللون منطفئ - ٢٤) . تسيطر على هذا العالم زرقة شاحبة ، وتتخلله لمسات - لا تنفى سيادة الزرقة - من الخضرة ، والحمرة الجارحة (القرمزى) . ولكنها لا تمثل لونًا هنا ، لإضافتها إلى (الحمَّى) ، والسواد ، والصهبة (الشقرة) النارية ؛ ثم هَنَةٌ - هنا وهناك - من : الأبيض ، والعسلى ، والبرتقالى . وله لمعاته ، ولكنها اللمعات الناتجة عن «الصقل» ؛ وهو حركة سلب لا إضافة [سلب كمِّى ، ربما كان فيه إضافة كيفية تفيد شدة الظهور أو الحضور ، ولكنه ظهور مستلب أساسًا بتعريضه لسيطرة اللون الأزرق ، الذى يضفى شحوبًا وكلالاً عليه] ، تؤكد البرودة التى تشع من اللون الأزرق غالبًا ؛ لذلك تأتى أشكاله أقرب ما تكون إلى الحفر ، منها إلى البروز .

لا يذكر الشاعر لونًا باسمه الصريح إلا الأزرق ، والقرمزى ، والعسلى . أما غيرها من الألوان فتأتى إيحاءً من خلال المساحات التى تظهر موجودات أو تشكيلات تتصف بهذه الألوان ، كاللون الأخضر فى مفردات مثل : تنبت - ٣٠ / حقول - ٢٦ / شجرة - ٢٦ ، ٢٩ / غابة - ٢٦ . والأسود - أو ما يميل إليه - فى مفردات مثل : الأسفلت - ٢٥ / الغربان - ٢٦ / الليل - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ . واللون الأبيض فى مفردات مثل : الأقحوان - ٢٦ / الضوء - ٢٨ / المضىء ، ٢٤ / المضيئة ، ٢٨ / انبلاج ، ٢٥ ؛ وإن كانت سيادة اللون الأزرق يمكن - إلى جانب إضفائها مسحة الشبحية على الأقحوان - أن تجعل الضوء فى المفردات الأخرى ضوءاً أزرق كذلك . كذلك يأتى اللون الأصهب (الأشقر) النارى فى ألفاظ : اشتعال - ٢٤ ، ٢٧ / الحريقة ، ٢٧ ، ٢٩ / الشمس ، ٣٠ / الشموس ، ٣٠ ؛ إلا أن سيادة اللون الأزرق تظل حاكمةً على موجودات عالم النص مع ذلك .

وثم لون ، أو حالة لونية ، يمثل اهتزازاً بين تجميعة الضوء وبين تحليله الطيفى ، هى حالة «القزحية» ؛ وهى حالة مرتبطة بلحظة انفجار الوهج الجنسى كما يصورها الشاعر ، وتمثل الحافة بين التوحد والتشتت الجسدى والروحى ، التى يقدمها فى سياق

استلابى أساسًا : (فضاعت عن عيونى بصيرة القلب وانحناءة قوس قزح - ٢٨) ، و(كيف استلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للَّمسة الأولى وانحناءة العينين قبل الانفجار - ٣٠) .

إن الأزرق [ذلك اللون الهادئ / البارد ، الذى يتعلق بسعة الحياة ورخائها (الأزرق الملكى) ، هدوء البال ، والتأمل ، ورحابة الانطلاق] - وبعد أن يفرغه من دلالاته الإيجابية على الرخاء والأناقة والهدوء ، من خلال حشد الموجودات النقيضة : محلات الفول والطعمية / الكلاب النافقة .. إلخ - هو اللون المسيطر على أغلب المساحة التى تكون عالم النص الشعرى - بصريًا - فى القصيدة ، سواء عن طريق تكرارها الصريح فى الصفحات ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ ؛ أم الضمنى عبر مفردات مثل : البحر - ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٢ / السماوى - ٣١ / سماء - ٣٢ / سماوى - ٢٩ / فضاء - ٢٨ ، ٢٩ / أفق - ٢٧ / الأفق - ٢٥ ، ٢٩ / بحر - ٢٥ / المدى - ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ . والشاعر يجعل له السيطرة على عالم النص ليضفى إحساسًا بالبرودة ، وجواً من الشبحية ، على موجودات نصه ، كما سنبين عند الحديث عن تشكيل موجودات النص وتحريكها ، من خلال سيطرة هذا اللون .

*

عن الموجودات والكتل :

يقدم الشاعر الكتل والموجودات فى إطار استلابى أيضًا . فهى إما موجودات وكتل معادية ، وإما ممزقة أو ليست ذات فاعلية إيجابية . فحين يصف موجوداً بالجمال يكون هذا الموجود هو [الخراب] ، وحين يتمنى أن يكون على صورة أخرى غير التى هو عليها ، يكون [الحجر] هو المثال المرغوب ، وحين يتحرك داخل عالم نصه فإنه يتحرك [جثة] أو [أشلاء] ، وكل ما فى عالم نصه (مجاوبًا وعالم واقعه أساسًا) يشطره ويكسره ويمزقه . الأكثر من ذلك ، أنه إذا قامت علاقة حميمة بين موجودين فإنها تئول إلى مناخ عدائى : فاللقاء الجنسى بينه وبين «حبيبته» هو [اصطدام] «جسدين» فحسب ، وليس انصهارهما بانصهار روحيهما ؛ وهو أمر لا ينتج فرحًا مبرراً بالطبع .

إن الموجود الأكثر ظهوراً فى عالم النص هو «الفقد» : الصمت - ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ / الليل - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ . ويزيد من الإحساس بتفاقم هذا الفقد أنه يسيطر على صورة حافلة بالناس ، أو - بالأحرى - أشباح الناس : ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٢ ؛ إذ إنهم الناس (السائرين جنب الحائط أو على الحبل - ٢٥) . إنهم يعللون أزمته -

خطأ - بالحمى أو الشيزوفرينيا - ٢٤ ، فلا يكلمهم ثلاثة أيام إلا رمزاً يستعصى على اللبيب - ٢٦ ، وأيضًا ستة أيام - ٢٩ ، ثم يخرج عليهم شاهراً وجهه المتشح بالشرور - ٢٨ . وهم نيام فإذا ماتوا انتبهوا - ٣٢ . وهكذا تتسم علاقته و«الناس» بالتوتر والعدائية ، فهو يصفهم بـ «الجبناء» - ٢٨ ، وبـ «القوم اللئام» - ٣٠ (بل إنه حين يقول : «يا سادتى الكرام - ٢٦» يفعم وصفه بالسخرية منهم ، فالذين يتركونه «مطروحًا ، دون أن يبين له صاحب أو خليل» لا يستحقون الوصف بالكرم . وهو حين يصطفى واحداً منهم خلاً وأخًا ، يكون خائنًا - ٢٩) . لذلك ، فليس غريبًا أن ينقطع التواصل ، وأن يسود عالمه صمت صقيل ، كأنه نسيان غابة من الكلام ، وأن يعلن هذا الصمت عن وجوده بصوت مدوٍ - ٢٦ .

هكذا ، إذن ، تبدأ الشمس ظهورها فى عالم النص شمسًا شتائية لا عنفوان لها - ٢٣ ، تئول إلى شموس غاربة - ٣٠ (وهكذا - أيضا - يكون الضوء شاحبًا ، يسوغ وصفه بالزرقة ، ويشيع إحساسًا بالبرودة) ، ولا يكون - فى عالم مثل هذا - إلا الحقائق الفاجعة : «رأيت تحت الشمس أن السعى ليس للخفيف والحرب ليست للقوى والخبز ليس للحكيم ولا الغنى للفهيم ولا النعمة للعارف» - ٣٠ . إن عالمًا ، كهذا ، تظلله

سماء كسيرة كبيرة ، لابد أن يكون عالمًا موحشًا مشوهًا ، وأن يسيطر عليه مبدأ الفراغ والتجويف والمساحات الخالية (الخراب) : (الميادين - الشوارع - الحوارى - الأزقة) . إنه عالم لا يملك الشاعر منه إلا قبض الريح : الأشياء المثقوبة ، بل الثقوب ذاتها ؛ فجيبه مثقوب - ٢٥ ، وهو يحاول أن يسد ثقوب الصمت بينه وبين العالم فلا يستطيع - ٢٩ . إنها القوانين الخاصة التى يبتدعها لعالم تسيطر عليه زرقة اللون والفراغ والصمت . إنه «عالم النص» الاستلابى الذى يمكن أن تتحول فيه المجردات إلى كتل ، ولكنها كتل مستلبة التجسيد :

* سفح الزمن [على ..] ، صحيح أن الرابط «فى» هو الذى يدل على التجويف ، إلا أن الرابط البديل هنا «على» يؤدى الدلالة نفسها . فكأنه يستلب منه ظل الفوقية ليرغمه على الدلالة التجويفية الاستلابية ، فكأنه يُستلب مرتين .

* «لتتركنى وحيدا (مدلّى) » فى (تجويف الفراغ/ العالم).

- الخواء ، دلالة للتفريغ أيضًا . (الخواء العذب فى موضع القلب) : إن لفظة الخواء بذاتها تؤدى دلالة التفريغ ، وهو هنا يضع الفراغ فى موضع القلب ؛ أى أنه يستلب القلب لصالح دلالة التفريغ ، فكأنه يضاعف هذه الدلالة أيضًا .

فلماذا تفرد الارض جناحيها ،

وتمعن فى الصهيل ؟

لماذا يفرد الصهيل جناحيه ،

ويمعن فى الرحيل ؟

لماذا يفرد الرحيل جناحيه ،

ويمعن فى المدى القتيل ؟

الصوت - الحركة

سلب الصوت :

إن الصمت (الذى تتردد مفرداته فى الصفحات : ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) هو أعلى «أصوات» عالم النص . وعلى عادة الشاعر فى سلب دلالة المفردات ، وحيث إنه الصمت «الصائت الثقيل» الذى يشبه «نسيان غابة من الكلام» : فهو استلاب مضاعف أيضًا . فإذا كانت معجمية الكلمة تؤدى دلالة «امتناع الصوت» فالشاعر يجعل للصمت

صوتًا عاليًا منفيًا ، كما يجعل لقطعه عقوبة : «الصمت كالسيف ، إن تقطعه قطعك» . فلا يجعله فعلاً بذاته ، ولكن يجعله صمتًا «يفعل» استلاب الكلام ، بحيث يتحول إلى «أصداء» أو «أصوات موغلة» دون «صوت» ؛ ذلك لأنه «صمت مصقول» .

وإذا كانت الألوان مستلبة ، والأشكال شبحية ، في إطار الزرقة السائدة ؛ فإن الأصوات - في إطار الصمت السائد - يجب ألا تكون موجودة ، مهما كانت عالية المعنى ؛ لأنها أصوات «مستلة» ، منفية غالبا :

يداى ذاكرتى المريبة .

تخوننى

فى لحظة الصحو العصبية .

«تستل» منى صهيلى

وصهوتى

وصليلى .

إن الصمت الجامح ، ذا الخيول الصاهلة ، هو «انطفاء» الصوت ، وهو قرين لانطفاء اللون ، وانطفاء الحركة ، وتجويف الكتلة ، وفقر الطعوم . إنه إرجاء لاشتعال الوجود فيها جميعًا . إنه

تأكيد لبنية الاستلاب السائدة فى النص . وعلى هذا تكون تنويعات الصوت - من صراخ ، وصخب ، وضجة .. إلخ - هى درجات من «الصمت» لا «الصوت» ؛ لأنها أصوات لم تصدر أساسًا ، كما تظهر فى السياق .

فمثلاً : (صاح - ٢٥ / صاخبة - ٢٨ / صراخ - ٢٨ / صرخات - ٢٧ ، ٢٩ / صرخت - ٢٤ / الصارخة - ٣٠ / الصهيل - ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ / صهلت - ٢٣ / صهيلى - ٣١ / صياح - ٣٢ / الانفجار - ٣٠ / طلقات ٣٠) - وهى أصوات مرتفعة بطبيعتها ، تأتى فى تراكيب تلغى ضجتها فى الحقيقة . فـ «صاح» ترد ضمن سؤال : «هل صاح ديكٌ ما ؟» . و«صاخبة» تأتى فى سياق متخيل ، فبعد أن قال مرثيته الذاتية : «يا ليتنى حجر» ، تأتى «هكذا قلت ، فانطلقت جوقتى تهتف لى فى مظاهرة صاخبة ، شقت قلب الليل عن المكتوب والقضاء . فاختارتنى سيد الوقت والبكاء ، دون أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدى فياخيبتى وعارى» ، وهى مؤكدة لسيطرة سلطان الصمت ، وملغية لوجود هذه الضجة الفنتازية كلها . أما مفردات «الصراخ» فلا تبتعد عن ذلك أيضًا : (لحظة باهظة . صخرة من «صراخ» وملح) هامش ٢٨ ، (حالة مكنونة ، بين الحريقة والرماد ، وبين

«صرخات» الولادة والحداد) - ٢٧ . وهى حالة ليست صراخًا وليست حداداً - وأيضا (حالة مكنونة بين الحريقة والبكاء وبين صرخات الولادة والعزاء) - ٢٩ . كذلك فإن (قبل الانفجار) ، و(لم أسمع صياح الديك) ، و(طلقات خائبة) أصوات لم تنطلق ؛ لأنها حبيسة بنية الاستلاب التى تهيمن على الأصوات فى عالم النص ، مثلما هي مهيمنة على غير ذلك من موجوداته وتشكيلاته ودلالاته .

*

سلب الحركة :

منذ محض اللقاء الأول ، ومن اللحظة الأولى له ، يطالعنا عنوان القصيدة نفسه «**مراوحة**» بالاستلاب ؛ إذ «المراوحة» استلاب التقدم من حركة المشى . ولعل ذلك هو مقصود النص كله - الديوان ، وليس القصيدة فحسب .

ولعل فكرة «استلاب الحركة» أن تكون فكرةً غريبة ، فى نص يطمح للارتفاع إلى مستوى شمولية أدوات «العرض» الدرامى (حركة المجموعات ، الصراع ، الإضاءة ، الحوار ، المونولوج الداخلى .. إلخ ، والكادرات السينمائية فى تصوير

المشاهد المختلطة الزمن والمكان) من ناحية ؛ وفى نص شعرى حافل بصور الحركة - بطبيعة فنيته - وذو استهداف اجتماعى / سياسى - بطبيعة توجهه - من ناحية ثانية . أى أن «الحركة» ضرورة من ضرورات بنيته ، من أى جانب نظرت إليه .

ولكننا لو تأملنا النص ، منذ عنوانه ، لوجدنا الحركة فيه مخادعةً تمامًا . إنها الحركة اللاحركة - إن صح التعبير - أو هى «إيهام الحركة» بالأحرى . فليس فى نص «المراوحة» ، كما أسلفنا ، إلا صورة حركة لا تؤدى إلى شىء فى النهاية ؛ إذ لا ينتج المشى - فى المكان ذاته - أى تقدم . فليس فيه سوى عناء من يراوح ؛ فضلاً عن دلالته على القلق والتوتر ، فى قلة حيلة - وقلة غناء - فى النهاية . وهذا هو عين ما تؤديه القصيدة : «باطل الأباطيل وقبض الريح» ، كما يقول سفر الجامعة ؛ أو : «بعد أن رأيت تحت الشمس أن السعى ليس للحكيم ، ولا الغنى للفهيم ، ولا النعمة للعارف» ، كما يقول رفعت سلام فى القصيدة ، مازجًا ما بين تعبير الجامعة وتعبير المتصوفة معًا .

إن الإطار الذى تتم فيه الحركة هو المكان الرحب اللامحدد ، المضاء باللون الأزرق ، مما يضفى الإحساس بالشبحية سواء أعَلى الكتل المتحركة ، أم على الحركة نفسها . هذه الشبحية -

وهى مفردة من مفردات التشكيل السينمائى - تجعل القارئ متردداً بين تصورين للإيهام : هل ثمت إيهام بالحركة أو إيهام بالسكون ، لا سيما أن الشاعر يتحرك فى النص من خلال جسده القتيل (يدى القتيلة - ٢٤ / جثتى - ٣٠) (وإلى هذا المعنى تنصرف دلالات مفردات : جسمى / جسدى ، فى النص) لا من خلال جسده الحى .

فإذا رحنا نستعرض هذه الحركة ، وجدنا الشاعر يضعها فى سياق من الإرجاء - أى الاستلاب - فهى إما حركة متمناة لم تحدث بعد ، وإما حركة حادثة ولكن لا جدوى منها ، أو هى حركة مضرة . إن الصورة الحاكمة للحركة هى حركة الموت ، أو الاستلاب : «فى جسدى : فرّت خيول الموت ، وابتعدت لتتركنى وحيداً مدلّى ، فى حال من المراوحة الأليمة ! - ٢٤» . إن خيول الموت - التى اجتاحت جسده - قد ابتعدت تاركةً هذا الجسد : ليس حيًا تماما ، ولا ميتًا تماما . إنه التصور - أو التأويل - الخاص بالشاعر للمقولة الإسلامية (الناس نيام ، فإذا ماتوا انتبهوا - ٣٢) . ومن هذه الصورة التأسيسية للحركة ينبع القانون الفيزيقى الذى يحكم تصرف الموجودات فى عالم القصيدة . وهو القانون الذى يجعل «المراوحة» مفتاح القصيدة الدلالى ، كما يجعل «الخيبة» هى المحصلة النهائية لأحداث هذه المراوحة ، والمناخ المسيطر على عالمها .

إن التمنى - لا الفعل - هو سمة أداء طائفة من مفردات الحياة والحركة فى القصيدة (لِمَ لا أبكى حالى وقد آل للبوار ، لِمَ لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع والميادين ... فأصفع الكلب على خده الأيسر ... وأرمى بالوزراء وبالشعراء .. إلخ - ٢٤) . كما أن اللاجدوى سمة لأداء طائفة أخرى من هذه المفردات (هل أدلّكم على شجرة الخلد وملك لا يبلى ، أم أقطف وردة الماء الجميلة وأسميها باسمى فتستحيل قنبلةً فأقذفها مغمض العينين : تسقط فى موضع القلب ولا تنفجر باسم الله مرسيها ، فأنفجر فى الرقص عاريا بليغا وسط جوقة من الكلاب الضالة والقطط النافقة وأفق من هوام الليل ! - ٢٧/٢٦) . بينما تأتى سمات السكون / الموت لتسيطر على نسبة موازية من مفردات القصيدة ، مستلبةً معنى الحركة ، أو دالةً على الموت المسيطر على عالم النص ؛ الأمر الذى نتبينه من هذه النماذج :

* نماذج لمفردات تؤدى دلالة **حركة إيجابية** (متمناة) ، ولكنها **مرجأة أو منفية** فى السياق :

أبغى - ٣٢ / أبقى - ٢٤ ، ٢٩ / أتانى - ٣٢ / اتبعونى - ٢٩ ، ٣٠ / اختارتنى [سيد الوقت] - ٢٨/ أخرج - ٢٨ / اخرجى - ٣١/ أدق - ٣٢/ أدلكم - ٢٦ ، ٢٩ / أرفل - ٣٢/

أرمى - ٢٤ / أستريح - ٢٩ / أستعيد - ٢٩ / أشق - ٢٤ / اصطدام - ٢٨/ أصعد - ٣٢ / أصعده - ٣٢ / أصفع - ٢٤ / أصوب - ٣٠ / أضرب - ٢٣ ، ٢٨ / أضم - ٢٥ / أطلقتها - ٢٣ / اغفرى - ٢٧ ، ٣٢ / أقذفها - ٢٦ / أقضمه - ٣١ / أقطف - ٢٦ ، ٢٨ / أكتفى - ٢٣ ، ٢٨ / الانفجار - ٣٠ / التقاء - ٣٢ / التنوير - ٣٠ / الشبق - ٢٦ ، ٢٨ / اللمسة - ٣٠ / المارقة - ٢٥ / المباغت - ٢٥ ، ٢٩ / المياه - ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١ ... إلخ .

* نماذج لمفردات **حركة سلبية** الدلالة :

السائرين جنب الحائط ، أو على الحبل - ٢٥/ ابتعدت - ٢٤/ ابعدوا - ٣٢/ أتفرق - ٣١/ احترقت - ٣٠/ اختارتنى [سيد البكاء] - ٢٨/ أدار - ٢٤/ أستسلم - ٢٤/ استسلمت - ٣٢/ استلب - ٢٨ ، ٣٠ / أسلم - ٢٤ ، ٢٩ / أسلمونى - ٢٥ / أضاعوا - ٢٨/ أضاعونى - ٢٨/ أفاجئ [العابرين بوجهى متشحًا بالانكسار] - ٢٤ ، ٢٩/ الانطفاء - ٢٧/ الانكسار - ٢٤/ البكاء - ٢٨ ، ٢٩ / الجنون - ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١ / الحداد - ٢٧ / الضالة - ٢٧ / العزاء - ٢٩ / الغاربة - ٣٠ / الكسيح - ٢٤ / المتخثرة - ٣٠ / المراوحة - ٢٤ / الموت - ٢٤ ، ٣٢ .

عن الزمان والمكان

عن الزمان :

ولكى تكتمل الدلالة على الفقد ، وتتكامل «ظاهراتية» التشكيل الاستلابى فى عالم النص ، يكون «الزمن» إما مستلب الملامح (ألفاظ تدل على وقت غير محدد) ، أو مستلب الإيجابية : زمن إرجاء ، لا زمن فعل حقيقى ؛ هذا على مستوى دلالة مفردات الوقت ، وقد سبق أن رأينا ما يتصرفه الشاعر لإلغاء دلالة «الأفعال» على المستوى النحوى . إن مفردات الزمن تأتى مجهلة الإشارة : (التوقيت - ٣٢ / أحيانًا - ٢٨/ الزمن - ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠/ الفصول - ٢٧/ اللحظة - ٣١ / الوقت - ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ / اليوم - ٢٩ ، ٣١ / أيام ، ٢٦ ، ٢٩ / ساعة - ٣١ / عام - ٢٨ / لحظة - ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ / وقتًا - ٣٢ / وقتى - ٣٠ / وقتين - ٣١ / يوم - ٣٠) . فإذا ما تحددت دلالتها الإشارية ، جاءت سلبيةً سواء بطبيعتها ، أو بنفى إيجابيتها : (الشتاء -

٢٣/ الغد [الذى لن يأتى] - ٢٦ / الفجر [الخراب مهر يعدو عند انبلاج الفجر] - ٢٥ / الليل - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ / المساء - ٢٧ / خريفى - ٢٩ ، ٣١) .

عن المكان :

وكما يكون الزمان ، كذلك يكون المكان مجهلاً ، أو سلبيًا فى ذاته أو بالحدث الذى يتظرفه . فحين تأتى الكلمة إيجابية الدلالة كالصعود - مثلاً - يكون (الصعود) بغرض إلقاء خطبة «الجنون» ، فضلاً عن أنه (صعود) مرجأ أصلاً : «فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُّصُبِ وصرخت : لا ، أيها الناس ليست الحُمَّى القرمزية ، ولا السعال الديكى ، ولا الشيزوفرينيا ، ولا البنيوية الوبائية . ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون وتفلت من يدى» - ٢٨ . كما أنه (يصعد) ليهطل بالموت :

«أصعد النصب فى صمت .

أصعده : صمتًا ، صمتا .

أرفل : وقتًا ، وقتا .

أهطل : موتًا ، موتا» - ٣٢ .

ولنتابع - على سبيل التمثيل - صور الاستلاب في هذه التعبيرات : [اتجاه الغرب] - ٢٦ مرتين في الصفحة نفسها : «واتجاه **الغرب** سلبى الدلالة - لغةً - بطبيعته ، وكذلك بتأثير الموروث الجمعي المصرى (الغرب / اتجاه الأموات) ، وبالظلال الدلالية المستحدثة : الغرب إشارة إلى الاستعمار في لغتنا العصرية . [اتجاه غامض] - ٣٠ . [أتفرق] - ٣١ . [الأرض] : (يمشى فى الأرض مرحا) - ٢٨ / (لماذا تفرد الأرض جناحيها ، وتمعن في الصهيل) - ٢٩ / (أنا السيد الوحيد والأحد الشريد ، في الأرض التي ما وعد الله بها أحدا) - ٣٠ . [الأفق المباغت] - ٢٥ - ٢٩ (وإن كانت دلالته إيجابيةً في ذاتها ؛ حيث يمثل أمنية ، إلا أنها أمنية مستحيلة التحقيق) . [المدى] : المدى المر - ٢٥ ، المدى القتيل - ٢٩ ، تصعد المدى سحابةً كاذبة - ٣٠ ، وأخيرا تأتى [القاهرة العاهرة] - ٢٤ .

عالم المشاعر فى النص

الإحساس بالمأكولات والطعوم :

إن العالم الذى يقدمه النص عالم فقير فى طعومه ومآكله فقراً لافتًا للنظر ، كما أنه حافل بالمشاعر السلبية . فليس فيه للمتذوق إلا المالح والمر والحامض ، وليس فيه من المطعومات إلا الفول والطعمية والماء ؛ وثم برتقالة ولكنها برتقالة وعد لا يتحقق :

المر - ٢٣/ المالح - ٢٤/ الطعمية - ٢٥/ الفول - ٢٥/ حامض - ٢٦/ الماء - ٢٦ ، ٢٨/ برتقالة - ٢٨/ سامة - ٣٠/ مسمومة - ٣٠ .

لذلك ، فليس غريبًا أن يكون «السام» هو التأثير المسيطر فى عالم الطعوم فى النص ، كما كان الأزرق هو السائد فى عالم اللون / الإضاءة ، والمراوحة هى السائدة فى عالم الحركة كذلك .

كما أنه ليس غريبًا أن يكون السائد فى هذا العالم هو المشاعر السلبية : الريبة ، والبكاء ، والأسى ، والأسف ، والندامة ، والإحساس بالخيبة ، والعار ، والخواء :

أبكى - ٢٤ / أسف - ٢٩ / الأسى - ٢٤ / الأسف - ٢٤ / الثكلى - ٢٥ / الحداد - ٢٧ / الحُمَّى - ٢٤ ، ٢٧ / المريب - ٢٩ / المريبة - ٣١ / الندامة - ٣٢ / الويل - ٢٦ / يشون بى لمباحث أمن الدولة - ٣٠ / امتداح الخراب الجميل - ٢٥ / آهة - ٢٩ / أوجاعى - ٣٠ / باهظة - ٢٨ / أخى أنت وخلى وخائنى - ٢٩ / دون أن يبين لى صاحب أو خليل - ٢٦ / خواء - ٢٧ / خيبتى - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ / كسيرة - ٣٢ .

حتى إذا صورت لحظة متعة ما ، فهى متعة خالية من مبرر الابتهاج ، لا معنًى للفرح فيها . إنها متعة ميكانيكية تفتقر إلى عمق اللقاء الإنسانى ، ومعناه ، وهدفه ؛ إنها متعة خائبة :

* واحدٌ ،

وحولى طلقات خائبة .

* سحابة خائبة .

* شوكة سامة تنبت فى لحظة القذف ، فينكسر العالم ، وينتابنى الفرح دون مبرر .

* هل تأخذ الأفراح
شكل شوكة مسمومة ،
أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟
* فكيف استلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للّمسة الأولى ،
وانحناءة العينين قبل الانفجار ؟

تعبيرات الجنس ، واستلاب معنى اللذة :

ليس التعبير الواضح بمشاهد الجنس الجارحة من ابتكار هذا الجيل من الشعراء ، بل هو قديم - ربما - قدم فن الشعر نفسه . وربما كانت التلميحات إلى الجنس ، فى هذا النص بالذات ، أقل ظهوراً ، وأكثر فنًّا من غيرها من القصائد ، سواء أفى الديوان أم فى مدونة الشعر المعاصر بعامة . فإذا ما حاولنا أن نبحث عن وجهة نظرهم فى ذلك ، رأينا أن ما عاناه هذا الجيل من «خيبات» خاصة كان نتيجة «الخيبة العامة» فى المجتمع ، بعد اندحار المشروع النهضوى العظيم فى الستينيات . إنهم يتعمدون إيلام المجتمع بالخروج على متعارف الذوق العام ، ومواضعات الحياء التى يهتم بها ويحترمها . إن الصراحة الجافة الغليظة هى الرد الذى يتصورون أنهم به يوقفون هذا المجتمع المرائى أمام مرآة نفسه ، ليرى كم هى زائفة هذه القيم التى

تجعله يدمن تجميل بشاعاته الحياتية بطلاء قد يزيدها بشاعة . إنها إدانة لـ «المشى جنب الحائط» ، «أو على الجبل» ، وفضح لاستقامة العجز «ولا الضالين آمين» . لذلك ، يأخذ الشاعر جانب الرذائل كلها ، وخاصة : «إثارة الرعب ، وانتهاك المحرمات ، والشبق المسعور» – ٢٦ ، والرقص عاريًا – ٢٧ ، والجنون – ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١ . لعل ذلك يصدم مشاعر هذا المجتمع ، ويدعوه إلى التفكير فيما هو جاد من الأمر .

ومع ذلك ، فإن تجليات الجنس فى النص هى تجليات الاستلاب نفسها التى تسيطر على أنحاء عالمه المختلفة . إنه لا يتبين هذا الاستلاب بعد لحظة انطفاء الرغبة وحدها ، ولكنه يتحقق منه قبل أن تبدأ ؛ إذ لا يستطيع الشبق المسعور أن يطغى على الحقائق التى رسخت فى الوعى بوجود «الخيبة الثقيلة» وجوداً عاما .

إن رؤيته إلى المرأة تبدأ باستلاب لغوى ، إنها «مرأة» لا «امرأة» كما درجت اللغة أن تعبر . لقد حذف أداة التعريف وأبقى ما بعدها كما هو منكراً ، وناقصًا .

وهو إذ يحس الخيبة من قبل حدوث اللقاء الجسدى :

مرأة من البن الخفيف ،

مرأة من الحفيف ،

وانفرلجة على فضاء محترق .

مرآة من البهار ،

وانفرلجة رجرلجة

على ما يقسم الوقت :

غبارا فاترا ،

ولبوة من الشبق – ٢٨

يعجب من هذا الإحساس ، على الرغم من تصريحه بسببه أن اللقاء كان محض اصطدام جسدين عاريين ، فى قوله : «كيف استلب الزمن القزحى لحظة اصطدام الجسدين عاريين وانفجارة القرى والحوارى وسورة النساء والقبائل البعيدة والبكارة وانتظار ألف عام شبقىّ فى جسد يرتدى البنطلون أحيانا ويمشى فى الأرض مرحا» – ٢٨ . وكذلك فى قوله : «فكيف استلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للمسة الأولى وانحناءة العينين قبل الانفجار» – ٣٠ .

إن الخيبات الشخصية الخاصة تستقر فى النفس ، حين تدعمها «الخيبة العامة» فتصبح قانونًا مسيطراً ، يسلب من النشوة كل ما فيها من إبهار :

«خواء من بهاء .

يقاسمنى هوايلتى الصغيرة ،

والسرير

. . .

يتوجنى : إله الانطفاء» – ٢٧ .

لذلك ، تنتج اللحظة الجسدية ، على الرغم من كونها – أو ربما بسبب كونها – «لحظة باهظة» :

«صخرة من صراخ وملح ،

وظل سكين ،

وردة مفتوحة ،

وجدار غائم ،

وتاريخان مفعمان .

كائن يبدأ امرأة ،

كائن يبدأ رجلا ،

فى لحظة قائظة» : ٢٨ .

لحظة خاوية ، بل شوكة سامة :

«شوكـة سامـة تنبت فى لحظة القـذف فينكسـر العالم وينتـابنى الفرح دون مبرر»

. . .

«هل تأخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟» – ٣٠ .

*   *   *

إن هذا العـالم – الذى يصـوره – هو عـالم الاسـتـلاب اللانهائى : استلاب الأمن ، واستلاب البهجة ، واستلاب طعم الحياة ومعناها ، واستلاب ضمان الاستمرار . إنه عالم الفقد الذى لا عمل – جَدّيًا – للإنسان فيه إلا انتظار القيامة ؛ لأن كل عمل آخر إنما هو **مراوحة** بين الفعل واللافعل ، أو هو «فعل مستلب» فى حقيقة أمره .

ثالثا : قراءة فى المستهدف :

بين المرجع / المخيل والمرجع / الواقع

لا يقدم الشاعر صورةً فوتوغرافية للواقع ، بل ينتقى منه عناصر يقيم منها عالم نصه الشعرى . وهو - حين ينتقى من الواقع - لا يختار المناظر الأنيقة ، بل لعله ينتقيها ليستبعدها ، مستلبًا عالم الواقع كل ما يمكن أن يكون فيه من جمال ؛ ليحل مكانها جواً من الفطرية يميل إلى البشاعة أساسًا .

إن القصيدة لا تقدم فانتازيا خياليةً مطلقة - من قبيل الخيال العلمى ، أو البناء الأسطورى - ولكنها تقدم عرضًا « Show » ، ليس مسرحيًا ذهنيًا خالصًا ، ولا شعريًا خالصًا كذلك ؛ وإنما هو مزيج من الإمكانين لعالم مواز للواقع ، توشيه غلالة من الفانتازيا التى تعمل عمل السخرية الراقية . إن حالة «الخيبة» التى تحكم عالمه الخاص هى المعادل الطبيعى لخيبة عالم الواقع ، والمؤسسة على وجودها الحاد فى حقيقة الأمر . والقصيدة لا تؤدى ذلك أداء المنشورات الحزبية ، ولا البوح «الواقعى» المباشر والسطحى ؛ ولكنها تدخل هذا المستهدف

بإحكام إلى بنية عالمها بوصفه جزءاً من «جماليات» النص .
وبمناسبة الحديث عن الجماليات فإن النص لا يقدم لنا أشكالاً أنيقة ؛ لأنه لا يرى فى الواقع جمالاً ما - وأى جمال فى حياة تحفها الكلاب الضالة والقطط النافقة ؟ - ولكنه يقدم لنا ، عبر فن جميل ، عالمًا قبيحًا لنحدد موقفنا منه على هذا الأساس ، وهذا أمر نبيل . ولعل نبل المستهدف - فى جماله - يقوم مقام أناقة المنظر الجميل . فحين نفقد جمال الخارج لابد أن نتمسك ببقاء نبل الداخل ونقائه على أى حال .

*

يفتتح النص الرئيسى بصوت من نموذج قصيدة النثر يقول :

«وكان لى أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدى لكننى أطلقتها جميعا وجلست على سفح الزمن تحت شمس الشتاء أسلّى نفسى بالغناء» .

ومع ملاحظة خلو الفقرة من علامات الترقيم مما يدفع إلى قراءتها دفعةً واحدة - أو دفقةً واحدة - نرى الشاعر لاهثًا أمام خيارين : ضرب العصفورين ، أو إطلاقهما ؛ فأطلقهما - ولم

يطلقهما وحدهما بل أطلق الحجر ، ويده أيضًا - وجلس «يسلى» نفسه بالغناء ،«على» سفح الزمن ، و«تحت» شمس الشتاء : على سفح - وليس «فى» السفح أو «بـ» السفح - حيث تفيد «على» شيئًا من «الفوقية» يسفله «السفح» ، بينما تفيد «تحت» شيئًا من التسفل ترفعه «شمس» . هكذا نصل إلى شئ من التعادلية المخادعة : - **من حيث ما تخيله المفردات دلاليا** - بين الفرصة المتاحة للاختيار بين التحقيق والإضاعة : «وكان لى أن ... إلخ» . (وقد رأيناه يختار القرار المريح وليس الصائب . لقد اختار عدم الفعل ، من حيث إن الفعل «أطلقتها» يدل على «ترك فعل» الضرب أكثر منه على أداء فعل «الإطلاق») ؛ ثم ، **من حيث ما يقرره الواقع مكانيا** ، بين «العلو» المنفى جزئيا ، و«التسفل» المنفى جزئيًا كذلك ، ولكن ذلك مخادع أيضا : فالقرب الذى بينه «على» السفح وبين «السفح» - ذاته - مسافة تلغى فكرة «العلو» ، أما البعد بين مكانه «تحت» وبين «الشمس» فهو بعد يؤكد «التسفل» ، ويشى بالمخادعة الدلالية ، من خلال التلاعب بالألفاظ .

إنها تعادلية غير مريحة على الإطلاق ؛ لأنها أشبه بعدم القدرة على اتخاذ القرار الصحيح . وفى الوقت ذاته هى تحقيق لآلية مرضية فى خداع النفس ، نمارسها نحن العرب - عجزاً عن الفعل ، وجريًا وراء ما يمكن أن نحسه من خيال بطولة رومانسية زائفة ، وفارغة ؛ لأنها تظاهر بالرومانسية وليست رومانسيةً حقيقية تصنع بطولةً فعلية ، وفارغة لأنها - من حيث كونها زائفة - تعجز أن تحقق الرضا الذاتى الذى تصنعه الرومانسية الحقيقية . لذلك ، لا نفاجأ من التحول الوشيك - والمرير - الذى سرعان ما سيأتى مع الصوت التفعيلى .

«مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا .

مرت خيول الوقت .

وأنا - بمنتصف الطريق المر - منتصب ،

وفى جسدى :

صهلت خيول الصمت .

وأنا - بمنتصف اشتعال اللون - منطفئ .

وفى جسدى :

فرّت خيول الموت» .

ولنلاحظ هنا أيضًا :

١ - حرص الشاعر على تحديد «علامات الترقيم» بصورة قد تبدو فيها مبالغة أحيانًا ، بعكس ما يفعله فى الصوت النثرى . ولسوف يكون ذلك ديدنه فيما سيأتى من القصيدة ؛ إذ سيترك الصوت النثرى دائمًا دون علامات ، وسيحدد العلامات فى الصوت التفعيلى . ويثور السؤال : لماذا ؟ هل لأن الشاعر يحس الإطار التفعيلى - وقد ثبت فى «ديوان الشعر العربى» من قبله - قد صار كلاسيكيًا لا يصح له التصرف فيه ، بل يستخدمه خاضعًا لقوانين الصياغة الكلاسيكية التى تحكمه ، بعكس الإطار النثرى الذى يمتلك الشاعر حق تشكيله ، هو مع غيره من رواده ؟ أم هى استراتيچية خاصة فى هذا الديوان ، يهدف منها إلى تشكيل صوتى ودلالى ما ، فحسب ؟

٢ - أن الشاعر يُنطق الصوت النثرى بتداعيات الزمن الحاضر ، بينما ينطق الصوت التفعيلى بالتداعيات التاريخية ، وهذا منطقى تمامًا ، تمشيًا مع الافتراض الأول لإجابة سؤال الملاحظة السابقة . وإذا اعتمدنا فكرة الجوقة والمؤدى الفرد ، كان الصوت النثرى أقرب إلى أداء الفرد ، والتفعيلى أقرب إلى أداء الجوقة الذى يحدث عن «عبرة» التاريخ ، ويصف ما يحدث «خارج» المسرح . ولكننا نواجه مشكلة ؛ إذ نلاحظ

«وفرة» الأفراد في «عالم النص» الذي يؤديه الصوت الفرد أحيانًا ، والحديث بصيغة «المفرد» في الصوت الذي تؤديه «الجوقة» . وهنا ، ندرك مدى الثراء الذي يتيحه هذا «التوزيع» لكلية النص : إنه في الصوت النثري - الحاضر - فرد «ضد» مظاهر فساد المجموع ، على الرغم من كونه فرداً «ضمن» هذا المجموع ، يحكمه ما في المجموع من فساد . أما في الصوت التفعيلي - التاريخ ، أو يمكن هنا أن نقول «الحضارة» - فالمجموع يتحدث بصوت واحد ؛ بوصفه صوتًا للماضي . لقد أدى الشاعر هذه الدلالة بالتشكيل فحسب ، دون أن يقول كلمةً واحدةً مباشرةً في الموضوع .

ولندخل عالم المقطوعة التفعيلية الأولى بهذه الرؤية لنرى ماذا تقول :

لدينا تشكيلات ثلاث من «الخيول» ، الرفيق التقليدي لتاريخ العربي : «خيول الوقت» ، و «خيول الصمت» ، و «خيول الموت» . تتحرك «خيول الوقت» صانعةً هذا المدّ الحضاري الذي كان ، والذي عاني السابقون في تشييده [وأنا بمنتصف الطريق المر منتصب] . وحين ينشغل بناة الحضارة في عملية «التشييد» ، تاركين مهمة «التقنين» لأفراد - مهما كانوا - يضعون قواعدها ، يفاجأون بأن هذه القواعد قد سلبت

صوتهم ، وهكذا يكون «صهيل» الصمت - المفروض على الغالبية - عاليًا ، ومؤذنًا باجتياح خيول الموت - والفرار الفوضى هو أعتى أشكال الاجتياح - لهذا الجسد الضخم . لقد كانت الدولة - بوصفها بناءً ماديًا - تتوهج ، بينما كان التاريخ - بوصفه بناءً حضاريًا - ينطفئ . وهكذا يؤذن سماح الأمة لفرد أو مجموعة بالتقنين لها ، والتفكير بدلاً منها ، بدوال دولتها .

*

ومن «العبرة» التاريخية - «الوضع» الماضى الذى تأسس الحاضر على مثاله - يعود حديث الصوت النثرى «الفردى» ، ويكون خطابه منطقيًا مع هذه النتيجة . هذا الصمت الذى فرض على المجموع - أو هذا الموت المعنوى الذى ارتضى به المجموع - لم يؤسس تراثًا يمنح صوت الفرد قيمةً ما . وهكذا يكون الفرد [وحيدا ، مدلّى فى حال من المراوحة] ، وليفعل ما يشاء ؛ فلن يكون لفعله الفردى قيمة ، هذا إذا استطاع أن يفعل شيئًا أصلاً أكثر من العويل :

«ولبتعدت لتتركنى وحيدا مُدَلّى فى حال من المراوحة الأليمة فلمَ لا أبكى حالى وقد آل للبوار لِمَ لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع والميادين أقلجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار المضىء فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُّصُبِ

وصـــرخـــت لا أيها الناس ليست الحُمّى القرمـزية ولا السعال الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا البنيوية الوبائية ولكنـــه انتصــاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون وتفلت من يدى» .

هنا ، تبدأ «مـداخلة» النص الثـانوى ؛ اللحن المصاحب أو التهميش . فلا يشرح لنا الشـاعر كيف تفلت الأشيا ء من يده ؛ إذ إن يده قـتيلة ، مكفوفـة عن الفعل ، ولكنه يكتفى بأن يقرر أن إفلات الأشيا ء من يده «خيبته الخاصة الثقيلة» :

«تلك خيبتى الثقيلة .

هل الأشياء فولاذ

يحلق فى دخان سادر ،

أم غيمة غجرية

ترعى الشياه على المياه ؟

أم وردة الفرار

تنمو فى يدى القتيلة ؟ » .

وسرعـان مـا سنعلم أن يده القـتـيلة - عـجـزه عن الفـعل الذى يعطى يده القـتيلة صورتها ، ولعنوان القصـيدة دلالتـه ، ولمنـاخ النص كلـه تبـريره - نتـاج «الخيـبـة العـامـة» الأكثـر

ثقلاً . إن مجتمعه الذى يرزح تحت وطأة الهزيمة والعجز لم يعلمه كيف يكون الفعل ؛ لذلك فهم : «أضاعونى ، وأى فتى أضاعوا» .

إنه تعلم أن تكون معاركه وهمية ، دون كيخوتية ، فحسب ؛ معارك تدور رحاها فى خيال البيانات . فلتكن معركته ضد مجتمعه أيضا على النهج نفسه :

«أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا فأبقى وحيدا أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى والأسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكتّاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام وبالتصريحات وبالقاهرة العاهرة والمراسلين الصحفيين والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات الفول والطعمية والسائرين جنب الحائط أو على الحبل وغير الضالين آمين وأضم عصاى علىَّ فيلتئم البحر من غير سوء وأمضى لحال سبيلى أندن لحنا هداما فى امتداح الخراب الجميل» .

وقبل الانشودة يأتى التهميش الثانى ، شارحًا ما فى المعجزة من سخرية :

«عصا من الهشيم ،

وبحر من الضلال .

عصا تشبه امرأتى ،

وبحر لا يشابه السؤال .

لأخفيهما فى جعبتى الثكلى .

وأمضى إلى الزوال

إلى الزوال» .

ثم يأتى نشيده فى امتداح الخراب «الجميل» :

«لك المجدُ .

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المباغت ،

عند قوس البحر : يتقد .

وأنت المهر يعدو راكضا ،

عند انبلاج الفجر ،

بريا ،

فيورق فى المدى الوعدُ .

وأنت المفرد ، الصمد .

لك المجدُ» .

وليس الخراب جميلاً بالطبع ، فهى سخرية مريرة من المجتمع ومن الذات على سواء . إن النفس تألف ما نشأت فيه بطبعها - مهما كان بشعًا - فلا ترى بشاعته ، بل تميل إلى الدفاع عنه دفاعًا عن ذاتها وتماسكها الوجودى . وهنا موطن السخرية من المجتمع ، الذى يجعل أفراده يألفون العجز والمهانة . ثم يتحدث عن مصيره إلى الزوال بصورة من يسلم بالأمر الواقع ، ولاجدوى محاولة التغيير ، وهذا موطن السخرية من الذات .

*

ونحسب أن تحليل هذا الجزء من النص يكفى لإضاءة باقيه ؛ لذلك نكتفى به حتى لا يتضخم البحث فى غير طائل .

*

كمانحسب أننا قد أوفينا على تتمة الحديث فى مستهدف النص : إنه إطلاع المجتمع على بشاعة منهجه الحياتى ، والأهم على خطورة هذا المنهج الذى يؤدى إلى انقراض هذا المجتمع ذاته ؛ لأن الحياة لا تتمسك بصور الضعف فيها ، بل تحاول أن تستبدل بها صوراً من العنفوان والقوة ، المصاحبة لصراع البقاء دائما .

لقد قلنا إن الشاعر لم يفض بما يريد مباشرةً ، بل عرض أمام أعيننا عالمًا مخيلاً تدور فيه هذه الأحداث لكى نستطيع أن ندينها - بحسب آليات الدفاع عن الذات - ولكنه كان دائمًا يوضح تميع الحدود بين عالم النص ، وعالم واقعنا البشع الذى يستحق الإدانة والتغيير ، وإلا فهو الموت الذى لامنجًى منه .

*

ويتبقى من الدراسة مساحة صغيرة ، نشير فيها إلى ممارسة تكثر فى الشعر المعاصر بصورة خاصة ؛ أو لنقل إنها تكثر فى الشعر على اختلاف عصوره ، ولكن النقد الحديث ينحو فى توجيهها منحًى مختلفًا ؛ تلك هى قضية التناص .

ولأننا فى هذا البحث إنما نطبق تصوراً نظريًا فحسب ، فلن نتحدث عن التنظير الحديث لما عرف بالتناص ، حيث تتسلل عبارات من مدونة الشعر التى تشكل تراث شاعر ما إلى نسيج النص الشعرى الذى يبدعه . فقط ننبه إلى أن الشاعر المعاصر كثيراً ما يستظهر تعبيرات - من مخزونه الثقافى - فيعيد تشكيلها ، أو يوردها كما هى ، مداخلاً بينها وبين نسيجة نصه . المهم أن «النص» الآخر يذوب فى النص الراهن ويظاهر دلالاته وموقفه جميعًا ، دون أن يظل «غريبًا» فى موقعه

الجديد ، كما كان «التضمين» فى السياق الشعرى القديم ؛ ودون أن يعاب ذلك على الشاعر ، كما عيبت «السرقة» فى النقد القديم أيضا .

وفى **المراوحة** تتبدى تعبيرات كثيرة من مدونة الشعر العربى قديمه وحديثه ، بل ومن غير مدونة الشعر أيضًا ، يمكن أن نستعرض نماذج منها فيما يأتى :

١ - قوله : **«ليت الفتى حجر»** - ٢٧

تناص مع محمود درويش فى قوله :

«ليت الفتى حجر ، ياليتنى حجر» (٦)

وهو بدوره تناص مع قول الشاعر :

«ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم»

وكذلك :

- «ألا ياليتنى حجرًا بواد» [من شواهد نصب «معمولى ليت» جميعا]

٢ - وقوله :

«خواء من بهاء .

يقاسمنى هوايتى الصغيرة ،

والسرير» – ٢٧

تناص مع قول سعدى يوسف فى قصيدة «الأخضر بن يوسف ومشاغله» :

«نبى يقاسمنى شقتى

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركنى قهوتى والحليب» (٧) .

ومع قول أمل دنقل فى قصيدة «وجه» :

«كان يسكن قلبى

وأسكن غرفته

نتقاسم نصف السرير

ونصف الرغيف

ونصف اللفافة» (٨)

٣ – وفى قوله :

«الأرض التى ما وعد الله بها أحدا» – ٣٠

تناص مع قول أمل دنقل أيضًا فى قصيدة «خاتمة» :

«هذه الأرض التى ما وعد الله بها ..

من خرجوا من صلبها ..» (٩) .

٤ - وفى قوله :

«لى دونكم أهلون ، لا مستودع السر ذائع لديهم» - ٣٠

تناص مع قول الشنفرى الأزدى ، من لاميته المشهورة :

«أقيموا بنى أمى صدور مطيكم   فإنى إلى قوم سواكم لأميل

. . . .

فلى دونكم أهلون : سيد عملس   وأرقط ذهلول ، وعرفاء جأيل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع   لديهم ، ولا الجانى بما جر يخذل» (١)

٥ - وفى قوله :

«فالت من حبلى المعقود ،

لا أبغى السلامة .

. . . .

فالت من حبلى المعقود أنتظر القيامة» - ٣٣

تناص مع قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة «مسافر أبدا» :

«أسافر الليلة فجأة

ولا أرجو السلامة

.....

ومن ترى ،

يضمن لى فى هذه المدينة القيامة» [١١] .

*

خاتمـــة :

١ / خ :

إن السؤال الذى طرحناه على النص هو : **كيف** ؟

وقد حاولت الدراسة - بقدر الجهد - أن تبنى عالم النص ، وأن تكتشف قوانين وجوده وحركته ، وأن تصل ، فى النهاية ، إلى الجوهر التأسيسى للقصيدة ؛ بوصفها محاولةً تجريبيةً لإبداع نص شعرى جديد .

كشفت الدراسة - على المستوى الظاهراتى لسطح النص المطبوع - عن محاولة لها أهميتها ، فى إخراج نص يتيح إمكانات متعددة لقراءة التلقى - فضلاً عن قراءة الدرس - مما يجعل للقارئ دوراً إبداعيًا فى خلق النص ، منذ الخطوة الأولى للعلاقة بينهما ، مما يشيع إحساسًا بأن هذا النص يتضمن - إلى جانب «فن الشعر» - شيئًا آخر هو «العرض» « show » الذى يمكن إقامته على خشبة مسرح ، كما يقيمه القارئ فى ذهنه من خلال القراءة ، مما يتيح دوراً ثابتًا للمتلقى هو دور

«مخرج» العرض . ويمتد هذا الدور ويتزايد ، عندما يبدأ المتلقى فى تخيل عالم النص (المستوى الثانى فى التلقى) : موجوداته ، وتشكيله ، وقوانين علاقاته ، وحركته .

كما كشفت - على المستوى اللغوى للنص - عن تغلغل فكرة «الاستلاب» فيه ، منذ مستوى البنية الشكلانى لسطح النص ؛ حيث يواجه القارئ بمفردات - صفات وأسماء وأفعال (بالمفهوم النحوى) - تؤدى دلالةً «إيجابية» بهيجة إذا أفردت عن السياق ، إلا أن التركيب يسلب عنها هذه الصفة الإيجابية ، حين يوردها منفيةً أو معكوسة الدلالة . لقد كان بإمكان الشاعر أن يعمد إلى المفردات التى تؤدى الدلالة السلبية مباشرةً ، ولكن لن يكون لها التأثير نفسه . إنه يقول إن الابتهاج ممكن نظريًا ، ومطلوب إنسانيًا ، ولكن الواقع المحبط لايعين على ذلك : (أنا بمنتصف اشتعال اللون منطفئ - ٢٤) ، (أقول للأشياء كونى لا تكون - ٢٤) ، (بحر من الضلال - ٢٥) ، (أحسب ماتبقى من نقود فى جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس - ٢٥) ، (متوجًا بالجنون - ٢٥) ، (أنا اشتعال مرجأ - ٢٧) ... إلخ إلخ . ففى عبارة : (أحسب ما تبقى من نقود فى جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس) تجد مفردات :

(أحسب ، تبقى ، نقود ، جيبى ، تكفى) إيجابية الدلالة حين تنتزع من سياقها ، ولكن التركيب يحيل الموقف كله إلى وضع بائس يبعث على الجنون ، أو كما يقول النص «يتوج بالجنون» .

لقد أقام الشاعر عالم موجودات نصه على أساس «العرض» - تشكيليًا - ، و«الاستلاب» - دلاليًا - منذ البداية . فالمنظر الذى يسيطر عليه اللون «الأزرق» لا يمكن توفيره إلا على خشبة المسرح ، أو فى السينما أساسًا . هذا من ناحية التشكيل ؛ كما أنه - من الناحية الدلالية - يؤدى الإحساس بالشبحية وبعالم الموت البارد : استلاب الحياة ، حيث تتخذ الكتل أشكالاً تقريبيةً يصعب تحديدها ، كما أنها تثير شعوراً بالثلوجة والابتراد . وهذا هو الجوهر الذى يواجهنا للإحساس بالاستلاب الذى يشيع فى النص ، تأسيسًا وتعبيراً .

إن اللمسات اللونية الأخرى ، مهما اتسعت مساحتها أحيانًا ، لا تكبح الإحساس بالزرقة (أو الدلالة على الاستلاب بالأحرى) بل تؤكدها ؛ فاللون الأخضر لا يذكر باسمه الصريح ، بل يرد من خلال مواثل - يسيطر عليها ما وقر فى خيال القارئ من الزرقة السائدة - مثل : الشجرة ، الحقول ، الغابة ؛

أو اللون الأبيض الذى تمثله زهور الأقحوان ، أو القرمزى الدموى ... كل ذلك تتزايد شبحيته حين يسيطر عليه اللون الأزرق بصورة أساسية .

لقد نبهتنا الفنون الحديثة - وبالذات الفنون التشكيلية والسينما - إلى حقيقة أن رؤيتنا - فنيًا - للعالم ليست واحدة ؛ لأن وعينا - علميًا - بالعالم ليس متشابهًا . هذه ناحية ؛ والثانية أن التشكيل الواقعى للعالم ليس هو التشكيل الوحيد الممكن قيامه . ومن خلال هاتين الحقيقتين ، ينتزع الشاعر حقه فى إبداع عالم يتجاوز القوانين الفيزيقية للواقع ، وأن يحركها حسب قوانين يمكن أن تناقض القوانين الطبيعية . وهذا ما نجده واضحًا فى العالم الذى يقيمه رفعت سلام - والشعر المعاصر بعامة - فى نصوصه الشعرية . يبقى على القارئ أن يكتشف هذه القوانين ، أو أن يبنيها من خلال النص ، عبر دوره الذى يعيد إبداع هذا النص الشعرى .

٢ / خ :

ولكن لا يكتمل تصورنا للنص ، إلا بسؤال آخر ، هو : **لو** أم **لولا** ؟ : (امتناع لامتناع ، أم امتناع لوجود ؟) .

ولقد جاءت إجابة النص مركزةً على فكرة «الوجود اللامتحقق» ، و«الفقد المحقق» : تقوم القصيدة على الوجود الملغى ، الأمل المحبط دائمًا . فما هو مطلوب لا يوجد ، وما هو موجود لا يرغب فيه ؛ أى أن ما نجده لا نريده ، وما نريده لا نجده . هى رغبة **محبطة** بعدم وجود متعلقها ، **ومقهورة** بوجود متعلق ضدها معًا . إنها **لولا** : امتناع المرغوب لوجود اللامرغوب .

إن الكلمة «المفتاح» ذات الدلالة المركزية التى تتشعع عنها كل صور النص ، والتى يمكن أن نعدها «منصة الإطلاق» ؛ حيث يتحول كل مبهج إلى فشل ، وحيث تتحول الدلالات المضيئة إلى عتمة ، هى «خيبتى» : التى تتردد فى الصفحات : ٢٤ ،

٢٦ ، ٢٨ فحسب . وفيها يتحول الأخ الخليل إلى خائن ، ويكون الفرح الناتج عن لحظة الحب القائظة فرحًا لا مبرر له ، وتهرب كل المعجزات المنقذة ، وتُفشل كل التوقعات الطيبة .

إنها خيبة تبعث على «الجنون» (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١) الذى يتبدى ملحًا في ظاهرة «العُرى» (انفجر فى الرقص عاريًا - ٢٧ ، عاريًا أمضى إلى حتفى - ٣٢) ؛ من حيث هى **الخيبة المرادفة للعار** : (فياخيبتى وعارى - ٢٨) . إن التعرى ليس التجرد من اللباس فحسب ، بل إنه ليذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ؛ إنه التجرد من لبوس «مواضعة» «**الحياء**» الاجتماعية ، التى تحولت إلى ستار نفاقى بشع ؛ ويتمثل ذلك التعرى فى الحديث الممض - والمواجه - بمواقف وألفاظ «الجنس» الفجة ، إيلامًا لهذا المجتمع الغارق فى «خيبته وعاره» ، دون رادع من وعى ، والذى تتفجر خيبته وعاره على شكل «فضائح» من كل نوع : جنسية وأخلاقية ومالية وأمنية . ولعل هذا ما يفسر اتجاه شعراء «الحداثة / الحساسية اللغوية / السبعينيين» إلى هذا الحديث الجنسى الجارح . إن الإمعان فى التعبير عن الفحولة - الذكرية الجنسية - غالبًا ما يكون نتيجة الشعور بـ «العنة» أو «الخصاء» : إنها «الخيبة» العامة ، و«العار» العام ، حين

تتحول لحظة الحب العارمة إلى اصطدام جسدين عاريين بلا بهجة ، وبلا خصوبة .

لذلك ، لا يمثُل الشاعر «حيًا» في عالم نصه : إنه يتحرك عبر : (جسدى ، ٢٣ ، ٢٤ / جسمى ، ٢٧ / جثتى ، ٣٠) . إنه قتيل (يدى القتيلة - ٢٤ ، واليد أداة الفعل / الحياة ، فيده قتيلة و«جثته» ميتة حقيقة / فالتة من الموت شكلاً) ، وهو ميت يتحرك منتظراً القيامة (فالت من حبلى المعقود ، أنتظر القيامة - ٣٣) ، إلا أن هذا اليوم / الغد لا يجيء أبداً (الغد الذى لن يجيء - ٢٦) . لذلك ، فهو يمرق بين مجتمعه (مقتًا ... مقتًا - ٣٢) لكى يهطل (موتًا ... موتًا - ٣٢) . إنه يهطل بموته وبموتهم معًا ، يواجههم بالعار ويجرحهم ، وهو متمزق مبدد .

إنه حين يتعرى - ليريهم ما هم فيه من قبح جارح - إنما يتشظى ، فيصير أشلاء (ألم أشلائى الشتيتة - ٣١ / ٣٢) ؛ لأن واقعهم يكسره ، وينثره (انكسرت ، ٢٩ ، ٣٠/ كسرة - ٢٩ ، ٣٢/ كسرتين - ٢٩ ، ٣٢ / كسيرة - ٣٢ / أتفرق ، ٣١/ انشرخت ، ٣٠/ انتشرت ، ٢٩ ، ٣٠ / احترقت ، ٣٠/

استسلمت ، ٣٢) . لذلك ، فهو أمام الموت - حين ينطلق في الرثاء (٢٩) ، رثائه الذاتي (٢٩) - إنما يتحدث عن الأمنية التي لا تتحقق : ألاّ ينكسر الإنسان أمام الحادثات ، وألاّ يقع في الخيبة :

«يا ليتني حجرٌ .

تخطو الفصول على جسمي ،

وتنحدر .

وأنا لشتباه ،

حالة مكنونة ،

بين الحريقة والرماد ،

وبين صرخات الولادة والحداد .

وأنا لشتعال مرجاً ،

ينمو على جسمي التحول ،

ثم ينكسر .

يا ليتني حجر» .

إن الخيبة التى نعيشها هى أزمة هذا الجيل من الشعراء ، مثلما هى أزمة الواقع الذى نعايشه معهم ، والذى يفتحون عيوننا عليه . فهم حين يلحون على «التعرى» / «التعرية» - «مواجهة الذات» إنما يحاولون البحث عن مخرج ، صوابًا كان ذلك أو خطأ . وحسبهم شرف المحاولة ، عن طريق فضح النفاق .

إن الرؤية الأساسية التى تنتهى إليها هذه الدراسة هى أن الشعرية ليست شيئًا قاراً فى أحد عناصر العمل الفنى ، ولكنها شائعة خلال عناصره : إنها الجشطلت الناتج عن «عمل» هذه العناصر ضمن منظومة متسقة ، يكشف القارئ جوهرها من خلال القراءة العلمية الراشدة .

فى النهاية ، يجب أن أعترف أن فى القصيدة جوانب أخر تستحق أن توضع موضع الدراسة ، ولكن للمغامرة حدودها التى يجب أن تتوقف عندها ، وربما أتيح لنا فى قابل الأيام أن نعيد النظر فيها ، إن شاء الله .

*

هوامش

١ - فى الندوة التى تضمنها العدد ١٤ - ١٩٨٤ من مجلة **الكرمل** ص ص : ٢٩١ - ٣١١ ، يعبر رفعت سلام نفسه ص ٢٩٤ عن هذا الإحساس ، فيقول :

«شهد الشعراء من الأجيال الأخرى بدايات ثورة يوليو ، وما سمى بالقوانين الاشتراكية ، وبناء السد العالى ؛ وشهدوا العديد من الانتصارات على الصعيد الوطنى والقومى . أما جيلنا فقد قيض له أن يرى الانتكاسات فحسب ، لا الانتصارات . نحن ننتمى إلى الجيل الذى أشعل مظاهرات ١٩٧٢ ، ننتمى إلى الجيل الذى شهد أول اعتقالات فى السبعينات» .

وليس مهمًا مدى صحة أو خطأ هذا القول ، ولكن المهم أنه تعبير عن إحساس هذا الجيل . وللحق فهو إحساس لا يعوزه التبرير .

٢ - ص . ص : ٢٣ - ٣٣ من الطبعة (٢) لديوانه : **إشراقات رفعت سلام** ، وهى ص ص : ٢٥ - ٣٦ من الطبعة (١) للديوان نفسه .

٣ - قصيدة «أيلول» ، وهى فى **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ص ص : ١٢٧ - ١٣٠ . راجع نصها فى ملحقها الخاص ، من دراستنا هذه .

٤ - كان النص فى الطبعة الأولى يقول (الحاكم الكلب) .

٥ - **قلعة أكسل** ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٦٢ .

٦ - ديوانه : **حصار لمدائح البحر** ، ص ٧ .

٧ - ديوانه : **الأخضر بن يوسف ومشاغله** ، ص ١٣ .

٨ - **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ص ٣٦٢ .

٩ - نفسه ، ص ٣١٩ .

١٠ - مطاع صفدى وآخر ، **موسوعة الشعر العربى** ، ص ص ٥٦ - ٥٧ .

١١ - **ديوان أحمد عبد المعطى حجازى** ، ص ص ٤٦١ - ٤٦٣ .

المصادر والمراجع

١ – أحمد عبد المعطى حجازى : **ديوان أحمد عبد المعطى حجازى** ، دار العودة – بيروت ١٩٧٣ .

٢ – إدموند ولسون : **قلعة أكسل** ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

٣ – أمل دنقل : **الأعمال الشعرية الكاملة** ، دار العودة – بيروت ومكتبة مدبولى – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٥ .

٤ – سعدى يوسف : **الأخضر بن يوسف ومشاغله** (مجموعة شعرية) ، وزارة الإعلام العراقية – بغداد ، ١٩٧٢ .

٥ – رفعت سلام : **إشراقات رفعت سلام** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٢ .

– رفعت سلام : **إشراقات رفعت سلام** ، ط١ ، دون ناشر ، ١٩٨٧ .

٦ – محمود درويش : **حصار لمدائح البحر** ، دار العودة – بيروت ، ١٩٨٥ .

٧ – مطاع صفدى وآخر : **موسوعة الشعر العربى** ، شركة خياط للكتب والنشر – بيروت ، ١٩٧٠ .

دوريات :

١ – مجلة **الكرمل** – مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين – العدد ١٤ – ١٩٨٤ ؛ نيقوسيا – قبرص .

الملاحق

١ - النص حسب اقتراح الشاعر ، (نقلاً عن الديوان) .

٢ - نص قصيدة «أيلول» لأمل دنقل .

٣ - كشاف مفهرس بألفاظ النص .

نص قصيدة «مراوحة»

وكَانَ لِي أن أُضرِبَ العُصفُورَين بالحَجَر الوَاحد أو أكتَفِي بما فِي يَدِي لَكنَّنِي أطلَقتُهَا جميعًا وجَلَستُ علَى سَفحِ الزَّمَنِ تَحتَ شَمسِ الشِّتَاء أُسلِّي نَفسِي بالغنَاء

مَرَّت خُيُولُ الوَقتِ فِي جَسَدِي وئيدا .

مَرَّت خُيُولُ الوَقت .

وأنَا - بِمُنتَصَفِ الطَّرِيق المُرِّ - مُنتَصِبٌ ،

وفِي جَسَدِي :

صَهِلَت خُيُولُ الصَّمت .

وأنَا - بِمُنتَصَفِ اشتِعَالِ اللَّوْنِ - مُنطفِئٌ ،

وفِي جَسَدِي :

فَرَّت خُيُولُ الموت .

وَابتَعَدَت لِتَترُكَنِي وَحِيداً مُدَلَّى فِي حَالٍ مِنَ المُرَاوَحَة

الأليمَة فَلمَ لاَ أبكي حَالي وَقَد آلَ للْبوار لمَ لاَ أستَسلمُ للجُنُون فَسأُسْلم جَسَدي للشَّوارِعِ والمَيَادين أُفَاجئُ العَابرينَ بوَجْهي مُتَّشحًا بالانكسَار المُضيء فإذَا مَا تَعجَّبَ الأَصدقَاءُ صَعَدتُ إلَى قمَّة النُّصُب وصَرَخْتُ لاَ أيُّها النَّاس ليسَت الحُمَّى القُرمُزيَّةَ ولاَ السُّعَالَ الدِّيكي ولاَ الشِّيزُفرينيَا ولاَ البنيَويَّةَ الوَبَائيَّةَ لكنَّه انتصَافُ اللَّيل حينَ أَقُولُ للأشيَاء كُوني لاَ تَكُون وتُفلتُ من يدي (٢٥) أنَا الَّذي مَرَّت خُيُولُ الوقت في جَسَدي وَئيدا فَأَبقَي وَحيدا أعابثُ الوَاقعَ الرَّاهنَ فأَصفَعَ الكَلْبَ عَلَى خَدِّه الأيسَر بَعْدَ أن أدَارَ الأيمَنَ للطَّائرَات الحَربيَّة الأمريكيَّة ليَشعُرَ بمَزيد منَ الأسَى وَالأَسفَ الكَسيح وأشُقُّ البَحْرَ المَالحَ بعَصَاي وأرمي بالوزَرَاء وبالشُّعَرَاء وبالقَادَة والكُتَّاب ورُؤسَاء الأحزَاب وأجهزَة الإعلاَم وبالتَّصريحَات وبالقَاهرَة العَاهرَة والمَرَاسلين الصَّحفيِّين والمُتَلَقِّين وَمُكَبِّرَات الصَّوت ومحَلاَّت الفُول والطَّعميَّة والسَّائرين جَنْبَ الحَائط أو عَلَى الحَبْل وغَير الضَّالِّين آمين وأَضُمُّ عَصَاي (٢٦) عَلَيَّ فَيلتَئم البَحْرُ منْ غَير سُوء وأمْضي لحَال سَبيلي أُدَندنُ لَحنًا هَدَّامًا في امتدَاح الخَرَاب الجَميل

لكَ المَجْدُ .

فَأنتَ الأزرقُ المكنُونُ في الأفقِ المُبَاغتِ ،

عِندَ قَوسِ البَحْرِ : يَتَّقِدُ .

(٢٥)

تلكَ خيبَتي الثَّقيلَة .
هَل الأشيَاء فُولاَذ
يحلِّق في دُخَان سَادر ،
أم عيمَة غَجريَة
ترعَى الشيَاه عَلَى المِيَاه
أم وردَة الفرَار
تنمو في يَدي القَتيلة ؟

(٢٦)

عَصًا من الهشيم ،
وبَحرٌ من الضَّلاَل .
عَصًا تشَابه امرَأتي ،
وبَحرٌ لاَ يشَابه السُّؤَال
أُخفيهمَا في حَعتي
الثَّكلَى ،
وأمضي إلَى الزَّوَال
إلَى الزَّوَال .

وأنتَ المُهرُ يَعْدُو راكِضًا ،

عِندَ انبِلاَجِ الفَجرِ ،

بَرِّيًا ،

فَيُورقُ فِي المَدَى الوَعْدُ .

وأنتَ المُفرَدُ ، الصَّمَدُ .

لكَ المَجْدُ .

وَأحسبُ ما تَبقَّى من نُقُود في جَيْبِىَ المَثْقُوب لاَ تكفى تذكَرَةَ الأتُوبيس أَو المترُو بضع ملِّيمَات ممنُوعَة من الصَّرف فَأمضى يُسلمُنى شَارعٌ إلى شَارع (٢٧) مُتَوَّجًا بالجُنُون والعَربَات المَارقَة تُكَسِّرُ كُلَّ الشَّارات وتَكْسرُ قَلبى فَوْقَ الأسفَلْت اللاَّمع فَتحملُه نداءَاتُ بَاعَة جرَائد الغَد الَّذى لَن يَجىء عَاليًا مُرفرفًا فَيُخرِجُ اللِّسَانَ لِى بلاَ ضَغينَة ويَمْضى فى اتِّجَاه الغَرْب يَمضى بلا ضَغينَة وأمضى بالخَواء العَذْب فى مَوضع القَلْب الهُوَيْنَى تلْكَ عَادَتى اللَّعينَةُ مُنذ فَرَّت سَاحرَاتُ اللَّيل عَنِّى دُونَ وعد فى اتِّجَاه الغَرب دُونَ أن يَبُحْنَ لى بمَا يُتَوِّجُنى سيِّدَ الرَّذَائل كُلِّهَا وخَاصَّةً إثَارَة الرُّعب وانتهَاك المُحرَّمَات والشَّبَق المَسْعُور أيَّتُهَا السَّاحرَاتُ اللَّئيمَاتُ مَا آيَتى (٢٨) قُلن آيتُكَ ألاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أيَّام إلا رَمْزًا يَستَعْصى عَلى اللَّبيب قُلتُ وغَير اللَّبيب قُلنَ لاَ شَأنَ لك قُلتُ شَأنِى قُلنَ لاَ دَخْلَ لك قُلتُ

(٢٧)

أسلَمونى
قَبلَ العشَاء الأخير .
هل صَاحَ ديكٌ مَا ،
فَبعثَرَ مَا تبقَّى مِن
ظلاَلى ،
أم كَان قَلبى يَقتَفى
دمه ،
فَيخدعُه ،
ويُسلمُه ،
ويَجرى .

(٢٨)

آيةٌ بدُون آن .
لاَ الصَّخرُ يَصطَفينى ،
ولاَ حقُولُ الأقحوَان .
آيةُ غُبَارٌ غَامضٌ ،
بخَارٌ حَامضٌ ،
ودَهشَةٌ مَرعُوشَةٌ
تَبيحُ سرَّهَا .
فَتَبيحهَا الأوَان .

دخْلِى فَلَمْلَمْنَ أشيَاءَهُنَّ القَليلَةَ وهَروَلنَ دُونَ أن يُكملْنَ فنجَانَ الينسُون وخَيْبَتِى تتعَلّقُ بأذْيَالهنَّ الطّويلَة وقُلْنَ لِى الصّمتُ كَالسَّيف (٢٩) إن تَقْطَعه قَطَعَك فالوَيْلُ لَك الوَيْلُ لَك وهَا أنَا يَا سَادَتِى الكرَام مَطرُوحٌ دُونَ أن يَبِينَ لِى صَاحبٌ أو خَليل تنهشُنِى الغربَانُ بلاَ سُوءٍ فِى قَارعَة الطّرِيق فَهَل أدُلُّكم عَلَى شَجَرة الخُلد ومُلكٍ لا يَبْلَى أم أقطِف وردَةَ المَاء الجَميلَةَ وأُسَمِّيهَا باسْمِى فَتستَحيلَ قُنبلَةً فأقذفُهَا مُغمَضَ العَيْنَين تَسقُط فِى مَوضعِ القَلْب ولا تَنْفَجر باسْمِ الله مُرسِيهَا فأنفَجر فِى الرَّقص عَاريًا بَليغًا وَسْطَ جُوقَة مِن الكِلاَب الضَّالَّة والقطَط النَّافِقَة وأُفقٍ من هَوَامِّ اللَّيل لاَ لَيسَت الحُمَّى القُرمُزيَّةَ ولاَ السُّعَالَ الدِّيكىَّ ولاَ لكنّه الخَواءُ العَذبُ (٣٠) حِينَ تَهرُبُ الأشيَاءُ من يَدِى ولاَ تكُون فَاغفرِى لِى لَيسَ مِنْ حَرَجٍ عَلَىَّ إذَا اعتَصَمْتُ بقِمَّة الوَقْت الخَؤُون مِنَ المِيَاه الطَّافِرَة وانطَلَقْتُ فِى الرِّثَاء

يَا لَيتَنِى حَجَرٌ .

تَخطُو الفُصُولُ عَلَى جِسْمِى ،

وتَنحَدِرُ .

وأنَا اشتِبَاهٌ ،

حَالَةٌ مكنُونَةٌ ،

بَيْنَ الحَرِيقَة والرَّمَاد ،

(٢٩)
صَمْتٌ صائتٌ صقيل .
كَأنّه نسيَانٌ غَابَةٍ قَديمَةٍ
مِن الكَلاَم ،
أو كَأنّه مَا يَسبِقُ انفجَارَةَ الصَّهيل .
هكَذَا ، مرقت مرّةً ،
فشَبَّ فِي شَعرِى العوِيل .

(٣٠)
حواءٌ من بهَاء .
يقَاسمني هوَايَتي الصغيرة ،
والسَّرير ،
وقَهوتي الأخِيرَةَ فِي المَسَاء .
يَحتَلُّ أعضَائي
وزرقتي ،
يَحطُّ فَوقَ رأسي
صولجَانًا من قضَاء .
يتوّجني : إلَه الانطفَاء .

وبَيْنَ صَرْخَاتِ الوِلاَدَةِ والحِدَاد .

وأنَا اشتعالٌ مُرجَاً ،

يَنمُو عَلَى جِسْمِي التَّحَوّلُ ،

ثُمّ يَنكَسِرُ .

يَا لَيْتَنِي حَجَرٌ .

هكَذَا قُلتُ فَانطَلَقَت جُوقَتِي تَهتفُ لِي فِي مُظَاهَرَةٍ صَاخِبَةٍ شَقَّت قَلبَ اللّيلِ عَنِ المكتُوبِ والقَضَاء فَاختَارَتنِي سَيِّدَ الوَقتِ والبُكَاء دُونَ أن أضربَ العُصفُورَين بالحَجَرِ الوَاحد أو أكتَفِي بمَا فِي يَدِي فَيَا لَخَيْبَتِي وعَارِي أضَاعُونِي وأيّ فَتًى أضَاعُوا فَضَاعَت عَن عُيُونِي بَصِيرَةُ القَلْبِ وانحنَاءَةُ قوس قزَح فَلا نَامَت أعيُنُ الجُبَنَاء الخُبثَاء ولاَ نَامَت عَينِي عَن الصَّهِيل الضَّائعِ مِنِّي فِي الأزِقَّةِ المكتُومَةِ وطَرقَات (٣١) منتصَف اللّيلِ عَلَى بَابٍ فِي الدُّور الرَّابِعِ يَتَخَلّلُه الضَّوءُ النَّائمُ والوَجهُ العَسلِي النَّاعس كَيفَ استَلَبَ الزَّمَنُ القزحِيُّ لَحظَةَ اصطدَامِ الجَسَدَينِ عَارِيَيْن وانفجَارَةَ القُرَى والحَوَارِي وسُورة النِّسَاء والقَبَائل البَعِيدَةَ والبَكَارة وانتظَار ألف عَامٍ شَبَقِيٌّ فِي جسَدٍ يَرتدِي البَنْطَلُونَ أحيَانًا ويمشِي فِي الأرضِ مَرحا (٣٢) كَيفَ لاَ أخرُجُ علَى النَّاسِ شَاهِراً وَجهِي مُتَّشحًا بالشُّرُور المُضِيئَة وقد انفَضَّت عنِّي جُوقَتِي وَخَابَت حِيلَتِي وَمَا

(٣١)
طَرقَةٌ ،
فَمَرأةٌ من البُنِّ الخَفيف ،
مرأةٌ من الحَفيف ،
وانفراجَةٌ عَلَى فَضَاءٍ محترق .
مَرأةٌ مِن البهَار ،
وانفراجة رجراجة
عَلَى مَا يقسم الوقتَ :
غبَاراً فاتراً ،
ولَبوةً من الشَّبق .

(٣٢)
لَحظَةٌ باهظَة .
صخرة من صراخ ومِلح ،
وظِلٌّ سكّينٍ ،
وردة مفتوحة .
وجدار غائم ،
وتاريخان مفعمان .
كائنٍ يبدأ امرأةً ،
كائنٍ يبدأ رجلاً ،
في لَحظةٍ قائظة .

عَادَ لِى أن أقطفَ وردَةَ الماء الجَميلَةَ أو أُسَمِّى الصَّحوَ
باسمِ حَبيبَتِى النَّاعِسَة ما عَادَ لِى فَلاَ مَجَالَ للنِّسيَان
وَاقفٌ فِى حَلْقِ الوقت مُنعَقِداً من أجلِ بُرتُقَالَةٍ لَن
تَجِيء حَالَةٌ مكنُونَةٌ بَين الحَريقَة والبُكَاء وبَينَ صَرْخَات
الولاَدَة والعَزَاء وسَاحرَاتُ اللَّيلِ قَد فَرَرن مِنِّى ولكنِّى
قَطَعتُ الصَّمتَ (٣٣) فَانكَسَرتُ كسرَتَين كسرَةٌ صَخْرَةٌ
وكسرةٌ فَضَاء فَامنَحينى تَاجِيَ المَجدُولَ من شَوكٍ خَريفِيٍّ
من قَبل أن يَصيحَ الدِّيكُ ثَالثَةً فَرابعَةً فَتَاسعَةً سُدَى
وَآيَتى اللعينَةُ ألاَّ أكلِّمَ النَّاسَ ستَّةَ أيَّامٍ إلاَّ رَمزاً
وأستَريحَ فِى اليَومِ السَّابِعِ فَأمنَحُه لكُم وفيه تَتْعَبُون
فَمَن لِى بالأزرَقِ المَكنُون فِى الأفقِ المُبَاغت عِندَ قَوسِ
البَحْرِ يَنتَحِرُ فَلاَ أبقَى سَيِّداً وَحيداً يُحَادثُ الخَلاَء (٣٤)
وَانتظَار طَرقَة مُنتَصَف اللَّيلِ الَّتى فَرَّت بلاَ ذَاكرَةٍ
كَموجَةٍ من أزرَقَ سَمَاوِيٍّ أو كَسَاحرَات اللَّيلِ أو كَأَيِّ
شَيء حِينَ يَمْضى بلاَ وَدَاعٍ أو دُمُوعٍ فكَيْفَ لاَ أُسلِمُ
نَفْسِى للشَّوَارعِ والمَيَادِين أفَاجِئُ العَابِرِين بِى
فَيَعبُرونَنى عَدْواً بلاَ التفَات فَلاَ أستَعيدُ رثَائِىَ الذَّاتِيَّ
ولاَ يُسعفُنى الوَقْتُ للغِنَاء البَنَّاء أو الهَدَّام لكنِّى ألعَنُ
الزَّمَنَ بأسلُوبٍ نَثرِيٍّ لاَ يَليقُ بالمَقَام وأمضِى فِى طَرِيقِى
دُونَمَا أسفٍ عَلَى نَفسِىَ الأمَّارَة بالسُّوء رَافعًا خَرَاقَتِى
خِرقَتِى وعَلاَمَتِى فَهَل أدلُّكُم عَلَى شَجَرة الجُنُون

(٣٣)
كَان موتوراً ،
فَأوصَدت الثُّقُوبَ
الغائرة .
وأفلَتَت ، في سَهوِي
المرِيب ،
آهة ماكرة .
فانقطع .
وما انكسرت .
لكنَّني انتثَرْت .

(٣٤)
أخي أنتَ وخلِّي .
فَلِمَاذا تفرد الأرضُ
جناحيها ،
وتمعن في الصَّهيلِ ؟
لماذا يفرد الصَّهيل
جناحيه ،
ويمعن في الرَّحيل ؟
لماذا يفرد الرَّحيلُ
جناحيه ،
ويمعن في للذي القتيل ؟
لماذا
يا أخي أنتَ وخلِّي
وخاتني .

اتبعُوني أنَا السَّيِّدُ الوَحيدُ والأحَدُ الشَّريدُ (٣٥) في الأرضِ الّتي مَا وَعَدَ الله بهَا أحداً اتبَعُوني ولاَ تَسألُوني فَالصَّمتُ كَالسَّيفِ والصَّبرُ مفتَاحُ الفرَجِ الآجلِ قَبْلَ العَاجلِ والكلْمةُ مَوت فاحذَرُوا ثَلاثًا ولا تَلُومُنَّ إلاَّ أنفُسَكُم فَلِي دُونَكُم أهلُون لاَ مُستَودعُ السِّرِّ ذَائعٌ لَديهِم ولاَ هُم يشُونَ بِي لمَباحثِ أمنِ الدَّولَة فَوداعًا دُونَ دُمُوعٍ حتَّى يَومٍ يتَّسِعُ لأوْجَاعي أو تَتَّسعُون فيه للَحظَة التَّنويرِ القَادمَة عَلَى جُثَّتي المُتَخَثِّرَة فَلاَ بَأسَ أن أكُونَ عِبرَةً لمَن لاَ يَعتَبر أو شَوكَةً سَامَّةً تَنبُتُ في لَحظَة القَذف فينكَسرُ العَالَمُ وينتَابُني الفَرحُ دُونَ مُبرِّرٍ بَعدَ أن رَأيتُ تَحْتَ الشَّمسِ أنَّ السَّعْيَ لَيْسَ للخَفيف والحَربَ لَيسَت للقَوي والخُبزَ ليسَ للحَكيم ولا الغنَى للفَهيم ولاَ النّعمةَ للعَارف (٣٦) لأنَّه الوقتُ والعَرَض وانتفَاضَتي الصَّارخَة فِي وَجه الصَّمت المصقُول ألاَ هُبِّي بصَحنك فَاصبحينَا يَا ابنَةَ القَومِ اللّئَامِ ولاَ تلُوميني ولُوميني إذَا صَعَّرتُ خَدِّي أو نَسيتُ فَلَم أسلُك مَسلَكَ السُّوقَة ونَسيتُ نَفْسِي ودَمِي الذي يَسيحُ فِي الشَّوارعِ مَنسيًا فَكَيْفَ استَلَبَ الزَّمنُ القزحِيُّ الرِّعشَةَ الأولَى للَمسَة الأولَى وانحنَاءَةَ العَينَين قَبلَ الانفجَار كَيف لا يصبحُ الصَّمتُ كَالسَّيف ويُصبحُ موجَاتٍ من الأصداء

(٣٥)
واحد ،
وحولي : طَلَقاتٌ خائبة .
إنّها أرضي أو امرأتي ،
أصوب نحوها وقتي .
فتمضي في اتجاه غامضٍ ،
وتصعد المَدى .
سحابةً كَادبةً
وتحت أقدامي
هشيمٌ للشموس الغاربة .

(٣٦)
هكذا رأيت ،
فانكسرت ،
وانتثرت .
هل تأخذُ الأفراحُ شكل شوكة مسمومة ،
أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟
هكذا سألت ،
فانشرحتُ ،
فاحترقت

والأصوات المُوغلة كيف تفقدُ اليدان الذاكرة (٣٧) والمحبَّةُ قويَّةٌ كالموت أو قاسيةٌ كالهاوية فاتئدي اليوم ليس لي وأنا أقضمه ساعةً فساعةً حتّى يحين ما لا يحين مُنتظرٌ صامدٌ أبداً يتوّجني الجنون وتاجي المجدول من شوك خريفيٍّ بلا جدوى فإن لم تعرفي فاخرجي على أثري تجديني مُعتصماً بقمّة الوقت الخؤون من المياه الطّافرة لا أتفرّقُ بدداً فاعتصمي بي إلى أن أنهي ما بدأت فلا يخونني الأزرقُ السّماويُّ في اللّحظة الفاصلة بين وقتين عصيبين فألمُّ أشلائي الشّتيتة وأصعدُ

(٣٧)
يداي ذاكرتي المريبة .
تخونني
في لحظة الصّحو
العصيبة .
تستلُّ منّي صهيلي
وصهوتي
وصليلي
تبسلُ في سهوي ،
وتسلمني
فتصلني غريمتي
الغريبة .

النُّصبَ فِى صَمت [٣٨] والنَّاسُ نيَام فَإذَا مَاتُوا انتَبَهُوا
عَلَى وجَهِىَ المَكسُور كسرتَين كَسرَةٌ مُرَّةٌ وكسرَةٌ كَمَا
سَمَاء كَسِيرَة كَسِيرَةَ فَيعُودُون إلَى المَوت وئيداً فَاغفرِى
لى لَيسَ من حَـــرَجٍ عَلَىَّ ولاَ جُنَاحٌ إن أتَانى الوَجَــهُ
العَسَلِىُّ فَاستَسْلَمْتُ للنِّسيَان والذِّكرَى بلاَ حُمَّى ولَم
أسمَع صِيَاحَ الدِّيك ثَالثَةً ووافَانِى النُّعَاسُ بِلاَ دَليلٍ
واكتُمِى عَنِّى أنِّى

فَالتٌ مِن حَبْلِىَ المَعْقُود ،

لاَ أبغِى السَّلاَمَة .

مُوصَدٌ وَجهِى بِوَجْهِ الوَقْت ،

مَحكُومٌ بِشَارَاتِ النَّدَامَة .

عَارِيًا

أمضِى إلَى حَتْفِى ،

جَرِيئًا ،

ضَاحِكًا ،

عِندَ التقَاءِ البَحْرِ بِالمُهرِ الحَرُون .

فَابْعدُوا عَنِّى ،

فَإنِّى

فَالتٌ مِن حَبلِىَ المَعْقُود ،

أنتَظِرُ القِيَامَة .

(٣٨)
أصعده :
صمتاً ،
صمتاً .
وأدقُّ ،
فيفتح لي .
أمرق :
مقتاً ،
مقتاً .
أرفل :
وقتاً ،
كي أهطل
في التوقيت القاتل :
موتاً ،
موتاً .

نص قصيدة «أيلول» للشاعر أمل دنقل

الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص : ١٢٧ - ١٣٠

أيلول

(صوت)

(جوقة خلفية)

(١)

أيلول الباكى فى هذا العام
يخلع عنه فى السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء .. الأرقام !
يمشى فى الأسواق : يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئا
فوق عصاه

هـا نحـن يـا أيلـول
لـم ندرك الـطـعنـة
فـــــحلـت اللـعنـة
فى جيلنا المخـبول !
. . . .

قد حلّت اللعنة

قد مات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه !!
أواه .
قال .. فكممناه ، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه فى أروقة الأشباح المزدحمة
ونسينا يا أيلول الكلمة

(٢)

فى سورية
كانت تتهاوى رايات أمية
فرفعناها علما علما . . ووقعنا فى أسر الروم
لكنا فى طابور الأسرى المهزوم
كنا ننتظر زياد بن أبيه
ليعود ، فينقذنا مما نتسربل فيه
كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء
تنمو فى شرفة بيت فى حلب الشهباء
وظللنا ننتظر . . . تطول الأظفار . . . ويبيض
السالف
.. ذات صباح عاصف
كنا نشرب حين أتتنا الأنباء

فى جيلنا المخبول
فنحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة!
. . . .
فحلّت اللعنة !

الأمراء الصم
ماتوا على المداخل
لم يبق إلا (الدلخل)
يعبر نهر الدم !
. . .   .
لم يبق إلا (الدلخل)
يعبر نهر الدم !
والأمراء الصم
ماتوا على المداخل
. . . .
ماتوا على المداخل

... فتعكر لون الماء !

(٣)

لو زرت دمشق

لوقفت على أبواب (المزة) ولتابعت الطرق

ودلفت إلى غرفات التعذيب ..

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على

الأخشاب تدق

فلقد أبصرتك فى آخر ليلة

مصلوبا تتأرجح فى باب زويلة !

ولمست أصابع قدميك هنيهات ما بين

الدهشة والتكذيب

وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقودة

ولففتك فى الرايات المنكودة

وحملتك حتى واريتك فى مقبرة

الصمت وراء الشرق .

لكنى أسمع صوتك فى الليل ؛ تغنى

يا أيلول

لم يبق إلا (الداخل)

فى ضجة المذياع

يخفت صوت الحق !

فمن يقول الصدق .

كى نرهف الأسماع ؟

. . . .

من ذا يقول الصدق

كى نرهف الأسماع ؟

فضجة المذياع

تخفت صوت الحق !

. . . .

يخفت صوت الحق

تجعل من تجويفات عظام الموتى : قصبات

الأرغول

فيجىء غناؤك ممزوجا بنحيب !

فمن يقول الصدق ؟

.. ..

(الجوقة) ·

هذا العام ...

أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من

الأنسام

وبقينا فى المهد المختنق المبحوح .

لكنا من كل ضريح

ننتظر الريح !

... .

(الصوت)

نـنــتـظـر الـريـح

من كـل ضـــــريح

....

من كـل ضـــــريح

نـنــتـظـر الـريـح

....

كشاف مفهرس بألفاظ النص

تنبيهات

١ - هذا الكشاف المفهرس - نتيجة تعريف الحروف العربية لجهاز الكمبيوتر بقيم رياضية غير دقيقة - يورد ألفاظ النص المبدوءة بحرف الألف مفهرسةً فهرسةً تقريبية . بمعنى أن حرف الألف يأخذ قيمةً واحدة بقطع النظر عن كون همزتها وصلاً أو قطعا ، فوق الحرف أو تحته ؛ وسواء أكانت الألف من بنية المادة أم ضمن ألف لام التعريف فإنه يعدها من بنية المادة نفسها . إلا أن البرنامج يفصل بين هذه الأشكال بسطر غفل ، تنبيهًا إلى اختلاف نوع الهمزة . وعلى ذلك ؛ تكون الفهرسة دقيقة آليًا ، ولكنها غير ذلك فنيًا ؛ فيما يخص حرف الألف .

٢ - الأرقام التى تلى المادة اللغوية تشير إلى أرقام صفحات الديوان التى تتضمن هذه المادة ، وليس إلى عدد مرات تكرارها .

٣ - لا يظهر فى الفهرس عدد تكرارات المادة فى الصفحة نفسها ، وعلى ذلك فقد تتكرر المادة فى الصفحة الواحدة عدداً من المرات ، تحسب مرةً واحدةً فقط .

ابتعدت ، ٢٤
أبدا ، ٣١
ابعدوا ، ٣٢
أبغى ، ٣٢
أبقى ، ٢٤ ، ٢٩
أبكى ، ٢٤
ابنة ، ٣٠
اتئدى ، ٣١
أتانى ، ٣٢
اتبعونى ، ٢٩ ، ٣٠
اتجاه ، ٢٦ ، ٣٠
أتفرق ، ٣١
إثارة ، ٢٦
أثرى ، ٣١
أجل ، ٢٨
أجهزة ، ٢٤
احترقت ، ٣٠
أحدا ، ٣٠
احذروا ، ٣٠
أحسب ، ٢٥
أحيانا ، ٢٨

اختارتنى ، ٢٨
أخرج ، ٢٨

اخرجى ، ٣١

أخفيهما ، ٢٥
أخى ، ٢٩

أدار ، ٢٤
أدق ، ٣٢
أدلكم ، ٢٦ ، ٢٩
أدندن ، ٢٥

إذا ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣٢

أذيالهن ، ٢٦

أرضى ، ٣٠
أرفل ، ٣٢
أرمى ، ٢٤

أزرق ، ٢٩

أستريح ، ٢٩
أستسلم ، ٢٤

استسلمت ، ٣٢

أستعيد ، ٢٩

استلب ، ٢٨ ، ٣٠

أسف ، ٢٩
أسلك ، ٣٠
أسلم ، ٢٤ ، ٢٩
أسلمونى ، ٢٥

أسلوب ، ٢٩
أسلى ، ٢٣

اسم ، ٢٦ ، ٢٨

أسمع ، ٣٢

اسمى ، ٢٦ ، ٢٨

أسميها ، ٢٦

اشتباه ، ٢٧
اشتعال ، ٢٤ ، ٢٧

أشق ، ٢٤
أشلائى ، ٣٢
أشياءهن ، ٢٦

اصبحينا ، ٣٠
اصطدام ، ٢٨
أصعد ، ٣٢
أصعده ، ٣٢
أصفع ، ٢٤
أصوب ، ٣٠

أضاعوا ، ٢٨
أضاعونى ، ٢٨
أضرب ، ٢٣ ، ٢٨
أضم ، ٢٥

أطلقتها ، ٢٣

أعابث ، ٢٤
اعتصمت ، ٢٧
اعتصمى ، ٣١

أعضائى ، ٢٧
أعين ، ٢٨

اغفرى ، ٢٧ ، ٣٢

أفاجئ ، ٢٤ ، ٢٩
أفق ، ٢٧
أفلتت ، ٢٩

أقدامى ، ٣٠
أقذفها ، ٢٦
أقضمه ، ٣١
أقطف ، ٢٦ ، ٢٨
أقول ، ٢٤

اكتبى ، ٣٢

أكتفى ، ٢٣ ، ٢٨
أكلم ، ٢٩
أكون ، ٣٠

آل ، ٢٤

إلى ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢

الأتوبيس ، ٢٥
الآجل ، ٣٠
الأحد ، ٣٠
الأحزاب ، ٢٤
الأخير ، ٢٥
الأخيرة ، ٢٧
الأرض ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠
الأزرق ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١
الأزقة ، ٢٨

الأسى ، ٢٤
الأسف ، ٢٤
الأسفلت ، ٢٥
الأشياء ، ٢٤ ، ٢٧
الأصداء ، ٣١
الأصدقاء ، ٢٤
الأصوات ، ٣١
الإعلام ، ٢٤
الأفراح ، ٣٠
الأفق ، ٢٥ ، ٢٩
الأقحوان ، ٢٦
الأليمة ، ٢٤
الأمارة ، ٢٩
الأمريكية ، ٢٤
الانطفاء ، ٢٧
الانفجار ، ٣٠
الانكسار ، ٢٤
الأوان ، ٢٦
الأولى ، ٣٠
الأيسر ، ٢٤
الأيمن ، ٢٤
البحر ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٢
البعيدة ، ٢٨
البكاء ، ٢٨ ، ٢٩
البكارة ، ٢٨
البن ، ٢٨
البناء ، ٢٩
البنطلون ، ٢٨
البنيوية ، ٢٤
البهار ، ٢٨
البوار ، ٢٤
التحول ، ٢٧
التصريحات ، ٢٤
التفات ، ٢٩
التقاء ، ٣٢
التنوير ، ٣٠
التوقيت ، ٣٢

التى ، ٢٩ ، ٣٠
الثقوب ، ٢٩
الثقيلة ، ٢٤
الثكلى ، ٢٥
الجبناء ، ٢٨
الجسدين ، ٢٨
الجميل ، ٢٥
الجميلة ، ٢٦ ، ٢٨
الجنون ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١
الحائط ، ٢٥
الحبل ، ٢٥
الحجر ، ٢٣ ، ٢٨
الحداد ، ٢٧
الحربية ، ٢٤
الحرون ، ٣٢
الحريقة ، ٢٧ ، ٢٩
الحفيف ، ٢٨
الحكيم ، ٣٠
الحُمّى ، ٢٤ ، ٢٧
الحوارى ، ٢٨
الخئون ، ٢٧ ، ٣١
الخراب ، ٢٥
الخفيف ، ٢٨
الخلاء ، ٢٩
الخلد ، ٢٦
الخواء ، ٢٦ ، ٢٧
الخبثاء ، ٢٨
الدور ، ٢٨
الدولة ، ٣٠
الديك ، ٢٩ ، ٣٢
الديكى ، ٢٤ ، ٢٧
الذاتى ، ٢٩
الذاكرة ، ٣١
الذكرى ، ٣٢
الذى ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٣٠
الرابع ، ٢٨

الراهن ، ٢٤
الرثاء ، ٢٧
الرحيل ، ٢٩
الرذائل ، ٢٦
الرعب ، ٢٦
الرعشة ، ٣٠
الرقص ، ٢٧
الرماد ، ٢٧
الزمن ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠
الزوال ، ٢٥
السائرين ، ٢٥
السؤال ، ٢٥
السابع ، ٢٩
الساحرات ، ٢٦
السر ، ٣٠
السرير ، ٢٧
السعال ، ٢٤ ، ٢٧
السعى ، ٣٠
السلامة ، ٣٢
السماوى ، ٣١
السوء ، ٢٩
السوقة ، ٣٠
السيد ، ٣٠
السيف ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١
الشارات ، ٢٥
الشبق ، ٢٦ ، ٢٨
الشتاء ، ٢٣
الشتيتة ، ٣٢
الشرور ، ٢٨
الشريد ، ٣٠
الشعراء ، ٢٤
الشمس ، ٣٠
الشموس ، ٣٠
الشوارع ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٠
الشياه ، ٢٤
الشيزوفرينيا ، ٢٤

الصارخة ، ٣٠
الصبر ، ٣٠
الصحفيين ، ٢٤
الصحو ، ٢٨ ، ٣١
الصخر ، ٢٦
الصرف ، ٢٥
الصغيرة ، ٢٧
الصمت ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
الصمد ، ٢٥
الصهيل ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩
الصوت ، ٢٥
الضائع ، ٢٨
الضالة ، ٢٧
الضالين ، ٢٥
الضلال ، ٢٥
الضوء ، ٢٨
الطائرات ، ٢٤
الطافرة ، ٢٧ ، ٣١
الطريق ، ٢٣ ، ٢٦
الطعمية ، ٢٥
الطويلة ، ٢٦
العابرين ، ٢٤ ، ٢٩
العاجل ، ٣٠
العارف ، ٣٠
العالم ، ٣٠
العاهرة ، ٢٤
العذب ، ٢٦ ، ٢٧
العربات ، ٢٥
العَرَض ، ٣٠
العزاء ، ٢٩
العسلى ، ٢٨ ، ٣٢
العشاء ، ٢٥
العصفورين ، ٢٣ ، ٢٨
العصبية ، ٣١

ألعن ، ٢٩

العويل ، ٢٦
العينين ، ٢٦ ، ٣٠
الغائرة ، ٢٩
الغاربة ، ٣٠
الغد ، ٢٦
الغرب ، ٢٦
الغربان ، ٢٦
الغريبة ، ٣١
الغنى ، ٣٠
الغناء ، ٢٣ . ٢٩

ألف ، ٢٨

الفاصلة ، ٣١
الفجر ، ٢٥
الفتى ، ٢٧
الفرار ، ٢٤
الفرج ، ٣٠
الفرح ، ٣٠
الفصول ، ٢٧
الفهيم ، ٣٠
الفول ، ٢٥
القاتل ، ٣٢
القادة ، ٢٤
القادمة ، ٣٠
القاهرة ، ٢٤
القبائل ، ٢٨
القتيل ، ٢٩
القتيلة ، ٢٤
القذف ، ٣٠
القرى ، ٢٨
القرمزية ، ٢٤ ، ٢٧

القرصّ ، ٢٨ ، ٣٠
القضاء ، ٢٨
القطط ، ٢٧
القلب ، ٢٦ ، ٢٨
القليلة ، ٢٦
القوم ، ٣٠
القيامة ، ٣٣
الكتاب ، ٢٤
الكرام ، ٢٦
الكسيح ، ٢٤
الكلاب ، ٢٧
الكلام ، ٢٦
الكلب ، ٢٤
الكلمة ، ٣٠
اللثام ، ٣٠
اللامع ، ٢٥
اللئيمات ، ٢٦
اللبيب ، ٢٦

اللحظة ، ٣١
اللسان ، ٢٦
اللعينة ، ٢٦ ، ٢٩
اللمسة ، ٣٠
الله ، ٢٦ ، ٣٠
اللون ، ٢٤
الليل ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩

ألمٌ ، ٣١

الماء ، ٢٦ ، ٢٨
المارقة ، ٢٥
المالح ، ٢٤
المياغت ، ٢٥ ، ٢٩
المتخثرة ، ٣٠
المترو ، ٢٥
المتلقين ، ٢٤

المتلقين ، ٢٤
المثقوب ، ٢٥
المجد ، ٢٥
المجدول ، ٢٩ ، ٣١
المحبة ، ٣١
المحرمات ، ٢٦
المدى ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠
المر ، ٢٣
المراسلين ، ٢٤
المراوحة ، ٢٤
المريب ، ٢٩
المريبة ، ٣١
المساء ، ٢٧
المسعور ، ٢٦
المصقول ، ٣٠
المضيء ، ٢٤
المضيئة ، ٢٨
المعقود ، ٣٢ ، ٣٣
المفرد ، ٢٥
المقام ، ٢٩
المكتوب ، ٢٨
المكتومة ، ٢٨
المكسور ، ٣٢
المكنون ، ٢٥ ، ٢٩
المهر ، ٢٥ ، ٣٢
الموت ، ٢٤ ، ٣٢
الموغلة ، ٣١
الميادين ، ٢٤ ، ٢٩
المياه ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١
النائم ، ٢٨
الناس ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٢
الناعس ، ٢٨
الناعسة ، ٢٨
النافقة ، ٢٧

الندامة، ٣٢
النساء ، ٢٨
النسيان ، ٢٨ ، ٣٢
النُّصُب ، ٢٤ ، ٣٢
النعاس ، ٣٢
النعمة ، ٣٠

إله ، ٢٧

الهاوية ، ٣١
الهدام ، ٢٩
الهشيم ، ٢٥
الهوينى ، ٢٦
الواحد ، ٢٣ ، ٢٨
الواقع ، ٢٤
الوبائية ، ٢٤
الوجه ، ٢٨ ، ٣٢
الوحيد ، ٣٠

الوزراء ، ٢٤
الوعدُ ، ٢٥
الوقت ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
الولادة ، ٢٧ ، ٢٩
الويل ، ٢٦
اليدان ، ٣١
الينسون ، ٢٦
اليوم ، ٢٩ ، ٣١

أم ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠

امتداح ، ٢٥
امرأة ، ٢٨
امرأتى ، ٢٥ ، ٣٠

أمرق ، ٣٢
أمضى ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢

أمضى ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢
أمن ، ٣٠
أمنحه ، ٢٩

امنحيني ، ٢٩

آمين ، ٢٥

أن ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
أنا ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١

انبلاج ، ٢٥
أنت ، ٢٥ ، ٢٩

انتبهوا ، ٣٢
انتثرت ، ٢٩ ، ٣٠
انتصاف ، ٢٤

انتظار ، ٢٨ ، ٢٩

أنتظر ، ٣٣

انتفاضتي ، ٣٠
انتهاك ، ٢٦
انحناءة ، ٢٨ ، ٣٠
انشرخت ، ٣٠
انطلقت ، ٢٧ ، ٢٨
انفجارة ، ٢٦ ، ٢٨

أنفجر ، ٢٧

انفراجة ، ٢٨

أنفسكم ، ٣٠

انفضت ، ٢٨
انقطع ، ٢٩
انكسرت ، ٢٩ ، ٣٠

إنهاء ، ٣٠

أنهى ، ٣١
أنى ، ٣٢ ، ٣٣

آهة ، ٢٩

أهطل ، ٣٢
أهلون ، ٣٠

أو ، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١
أوجاعى ، ٣٠
أوصدت ، ٢٩

أى ، ٢٨ ، ٢٩
أيام ، ٢٦ ، ٢٩

آية ، ٢٦
آيتك ، ٢٦

أيتها ، ٢٦

آيتى ، ٢٦ ، ٢٩

أيها ، ٢٤

ب ، ٢٣، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
باب ، ٢٨
بأس ، ٣٠

باعة ، ٢٦
باهظة ، ٢٨
بحر ، ٢٥
بخار ، ٢٦
بدأت ، ٣١
بددا ، ٣١
برتقالة ، ٢٨
بريا ، ٢٥
بصيرة ، ٢٨
بضع ، ٢٥
بعثر ، ٢٥
بعد ، ٢٤ ، ٣٠
بليغا ، ٢٧
بها ، ٣٠
بهاء ، ٢٧
بي ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
بين ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١
تاجي ، ٢٩ ، ٣١
تأخذ ، ٣٠
تاريخان ، ٢٨
تاسعة ، ٢٩
تبقى ، ٢٥
تبيح ، ٢٦
تتركني ، ٢٤
تتسعون ، ٣٠
تتعبون ، ٢٩
تتعلق ، ٢٦
تجديني ، ٣١
تجيء ، ٢٨
تحت ، ٢٣ ، ٣٠
تحمله ، ٢٦
تخطو ، ٢٧
تخونني ، ٣١

تذكرة ، ٢٥
ترعى ، ٢٤
تسألونى ، ٣٠
تستحيل ، ٢٦
تستل ، ٣١
تسقط ، ٢٦
تسلمنى ، ٣١
تشبه ، ٢٥
تصعد ، ٣٠
تصلبنى ، ٣١
تعجب ، ٢٤
تعرفى ، ٣١
تفرد ، ٢٩
تفقد ، ٣١
تفلت ، ٢٤
تقطعه ، ٢٦
تكسر ، ٢٥
تكفى ، ٢٥
تكلم ، ٢٦
تكون ، ٢٤ ، ٢٧
تلك ، ٢٤ ، ٢٦
تلومُنَّ ، ٣٠
تلومينى ، ٣٠
تمضى ، ٣٠
تمعن ، ٢٩
تنبت ، ٣٠
تنحدر ، ٢٧
تنسل ، ٣١
تنفجر ، ٢٦
تنمو ، ٢٤
تنهشنى ، ٢٦
تهتف ، ٢٨
تهرب ، ٢٧

ثالثة ، ٢٩ ، ٣٢

ثلاثاء ، ٣٠

ثلاثة ، ٢٦

ثم ، ٢٧

جثتي ، ٣٠

جدار ، ٢٨

جدوى ، ٣١

جرائد ، ٢٦

جريئا ، ٣٢

جسد ، ٢٨

جسدى ، ٢٣ ، ٢٤

جسمى ، ٢٧

جعبتى ، ٢٥

جلست ، ٢٣

جميعا ، ٢٣

جناح ، ٣٢

جناحيه ، ٢٩

جناحيها ، ٢٩

جنب ، ٢٥

جوقة ، ٢٧

جوقتى ، ٢٨

جيبى ، ٢٥

حال ، ٢٤ ، ٢٥

حالة ، ٢٧ ، ٢٨

حالى ، ٢٤

حامض ، ٢٦

حبلى ، ٣٢ ، ٣٣

حبيبتى ، ٢٨

حتى ، ٣٠ ، ٣١

حتفى ، ٣٢

حجرُ ، ٢٧

حرج ، ٢٧ ، ٣٢

حقول ، ٢٦
حلق ، ٢٨
حمّى ، ٣٢
حولى ، ٣٠
حيلتى ، ٢٨
حين ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨

خائبة ، ٣٠
خائنى ، ٢٩
خابت ، ٢٨
خاصة ، ٢٦
خده ، ٢٤
خدى ، ٣٠
خراقتى ، ٢٩
خرقتى ، ٢٩
خريفى ، ٢٩ ، ٣١
خِلى ، ٢٩
خليل ، ٢٦
خواء ، ٢٧
خيبتى ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨
خيول ، ٢٣ ، ٢٤

دخان ، ٢٤ ، ٣٠
دخل ، ٢٦
دخلى ، ٢٦
دليل ، ٣٢
دمه ، ٢٥
دموع ، ٢٩ ، ٣٠
دمى ، ٣٠
دهشة ، ٢٦
دون ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠
دونكم ، ٣٠
دونما ، ٢٩
ديك ، ٢٥

ذائع ، ٣٠
ذاكرة ، ٢٩
ذاكرتى ، ٣١

رابعة ، ٢٩
رؤساء ، ٢٤
رأسى ، ٢٧
رافعا ، ٢٩
راكضا ، ٢٥
رأيت ، ٣٠
رثائى ، ٢٩
رجراجة ، ٢٨
رجلا ، ٢٨
رمزا ، ٢٦ ، ٢٩

زرقتى ، ٢٧

ساحرات ، ٢٦ ، ٢٩
سادتى ، ٢٦
سادر ، ٢٤
ساعة ، ٣١
سألت ، ٣٠
سامة ، ٣٠
سبيلى ، ٢٥
ستة ، ٢٩
سحابة ، ٣٠
سدى ، ٢٩
سرها ، ٢٦
سفح ، ٢٣
سكين ، ٢٨
سماء ، ٣٢
سماوى ، ٢٩
سهوى ، ٢٩ ، ٣١

سوء ، ٢٥ ، ٢٦
سورة ، ٢٨
سيد ، ٢٦ ، ٢٨
سيدا ، ٢٩

شارات ، ٣٢
شارع ، ٢٥
شأن ، ٢٦
شأنى ، ٢٦
شاهرا ، ٢٨
شب ، ٢٦
شبقىّ ، ٢٨
شجرة ، ٢٦ ، ٢٩
شرخ ، ٣٠
شعرى ، ٢٦
شقت ، ٢٨
شكل ، ٣٠

شمس ، ٢٣
شوك ، ٢٩ ، ٣١
شوكة ، ٣٠
شىء ، ٢٩

صائت ، ٢٦
صاح ، ٢٥
صاحب ، ٢٦
صاخبة ، ٢٨
صامدً ، ٣١
صحنك ، ٣٠
صخرة ، ٢٨ ، ٢٩
صراخ ، ٢٨
صرخات ، ٢٧ ، ٢٩
صرخت ، ٢٤
صعدت ، ٢٤
صعرت ، ٣٠

صقيل ، ٢٦
صليلي ، ٣١
صمت ، ٢٦ ، ٣٢
صمتا ، ٣٢
صهلت ، ٢٣
صهوتي ، ٣١
صهيلي ، ٣١
صولجانا ، ٢٧
صياح ، ٣٢

ضاحكا ، ٣٢
ضاعت ، ٢٨
ضغينة ، ٢٦

طرّقات ، ٢٨
طرقة ، ٢٨ ، ٢٩
طريقي ، ٢٩
طلقات ، ٣٠

ظل ، ٢٨
ظلالي ، ٢٥

عاد ، ٢٨
عادتي ، ٢٦
عاري ، ٢٨
عاريا ، ٢٧ ، ٣٢
عاريين ، ٢٨
عاليا ، ٢٦
عام ، ٢٨
عبرة ، ٣٠
عدوا ، ٢٩
عصا ، ٢٥
عصاي ، ٢٤ ، ٢٥
عصيبين ، ٣١

على ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
علامتى ، ٢٩
علىّ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٢
عن ، ٢٨
عند ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٢
عنى ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٢
عينى ، ٢٨
عيونى ، ٢٨

غائم ، ٢٨
غابة ، ٢٦
غامض ، ٢٦ ، ٣٠
غبار ، ٢٦
غبارا ، ٢٨
غجرية ، ٢٤
غريمتى ، ٣١
غير ، ٢٥ ، ٢٦
غيمة ، ٢٤

ف ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣
فاترا ، ٢٨
فالت ، ٣٢ ، ٣٣
فتى ، ٢٨
فرت ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٩
فرن ، ٢٩
فضاء ، ٢٨ ، ٢٩
فنجان ، ٢٦
فوق ، ٢٥ ، ٢٧
فولاذ ، ٢٤
فى ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
فيه ، ٢٩

فيها ، ٣٠

قائظة ، ٢٨
قارعة ، ٢٦
قاسية ، ٣١
قبل ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠
قد ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩
قديمة ، ٢٦
قزح ، ٢٨
قضاء ، ٢٧
قطعت ، ٢٩
قطعك ، ٢٦
قلب ، ٢٨
قلبى ، ٢٥
قلت ، ٢٦ ، ٢٨
قلن ، ٢٦
قمة ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١

قنبلة ، ٢٦
قهوتى ، ٢٧
قوس ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٢٩
قوية ، ٣١

ك ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
كائن ، ٢٨
الموت ، ٣١
كان ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٩
كأنه ، ٢٦
كبيرة ، ٣٢
كِسرة ، ٢٩ ، ٣٢
كِسرتين ، ٢٩ ، ٣٢
كسيرة ، ٣٢
كل ، ٢٥
كلها ، ٢٦
كما ، ٣٢

كونى ، ٢٤
كى ، ٣٢
كيف ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١

ل ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢
لا ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
لأنه ، ٣٠
لبوة ، ٢٨
لحظة ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١
لحنا ، ٢٥
لديهم ، ٣٠
لك ، ٢٥ ، ٢٦
لكم ، ٢٩
لكننى ، ٢٣ ، ٢٩
لكنه ، ٢٤ ، ٢٧
لكنى ، ٢٩
لم ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
لماذا ، ٢٩
للمن ، ٢٦
لن ، ٢٦ ، ٢٨
لومينى ، ٣٠ .
لـــى ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
ليت ، ٢٧
ليتنى ، ٢٧
ليس ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
ليست ، ٢٤ ، ٢٧

ما ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
ماتوا ، ٣٢
مارق ، ٣٠
ماكرة ، ٢٩

يسبق ، ٢٦
مباحث ، ٣٠
مبرر ، ٣٠
متشحا ، ٢٤ ، ٢٨
متوجا ، ٢٥
مجال ، ٢٨
محترق ، ٢٨
محكوم ، ٣٢
محلات ، ٢٥
مُدلَّى ، ٢٤
مرأة ، ٢٨
مرة ، ٢٦ ، ٣٢
مرّت ، ٢٣ ، ٢٤
مرجأ ، ٢٧
مرحا ، ٢٨
مرسيها ، ٢٧
مرعوشة ، ٢٦
مرفرفا ، ٢٦
مرقتُ ، ٢٦
مزيد ، ٢٤
مستودع ، ٣٠
مسلك ، ٣٠
مسمومة ، ٣٠
مطروح ، ٢٦
مظاهرة ، ٢٨
معتصما ، ٣١
مغمض ، ٢٦
مفتاح ، ٣٠
مفتوحة ، ٢٨
مفعمان ، ٢٨
مقتا ، ٣٢
مكبّرات ، ٢٤
مكنونة ، ٢٧ ، ٢٨
ملح ، ٢٨

ملك ، ٢٦
مليمات ، ٢٥
ممنوعة ، ٢٥
من ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣
منتصب ، ٢٣
منتصف ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩
منتظَر ، ٣١
منذ ، ٢٦
منسيا ، ٣٠
منطفئ ، ٢٤
منعقدا ، ٢٨
منى ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١
موت ، ٣٠
موتا ، ٣٢
مَوتورا ، ٢٩
موجات ، ٣١
موجة ، ٢٩
موصد ، ٣٢
موضع ، ٢٦

نامت ، ٢٨
نثرى ، ٢٩
نحوها ، ٣٠
نداءات ، ٢٦
نسيان ، ٢٦
نسيت ، ٣٠
نفسى ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٠
نقود ، ٢٥
نيام ، ٣٢

ها ، ٢٦
هُبّى ، ٣٠
هدّاما ، ٢٥

هرولن ، ٢٦
هشيم ، ٣٠
هكذا ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠
هل ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠
هم ، ٣٠
هوام ، ٢٧
هواياتى ، ٢٧

و ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
واحدٌ ، ٣٠
وافانى ، ٣٢
واقفٌ ، ٢٨
وئيدا ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٢
وجه ، ٣٠ ، ٣٢
وجهى ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٢
وحيدا ، ٢٤ ، ٢٩
وداع ، ٢٩
وداعا ، ٣٠
وردة ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨
وسط ، ٢٧
وعد ، ٢٦ ، ٣٠
وقتا ، ٣٢
وقتى ، ٣٠
وقتين ، ٣١

يا ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠
يبحن ، ٢٦
يبدأ ، ٢٨
يبلى ، ٢٦
يَبين ، ٢٦
يتخلله ، ٢٨
يتسع ، ٣٠
يتقد ، ٢٥

يتوّجني ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١
يجري ، ٢٥
يجيء ، ٢٦
يحادث ، ٢٩
يحتل ، ٢٧
يحط ، ٢٧
يحلق ، ٢٤
يحين ، ٣١
يخدعه ، ٢٥
يخرج ، ٢٦
يخونني ، ٣١
يداي ، ٣١
يدي ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨
يرّتدي ، ٢٨
يسبح ، ٣٠
يستبيحها ، ٢٦
يستعصي ، ٢٦
يسعفني ، ٢٩
يسلمني ، ٢٥
يسلمه ، ٢٥
يشابه ، ٢٥
يشعر ، ٢٤
يشون ، ٣٠
يصبح ، ٣١
يصطفيني ، ٢٦
يصيح ، ٢٩
يعبرونني ، ٢٩
يعتبر ، ٣٠
يعدو ، ٢٥
يعودون ، ٣٢
يفتح ، ٣٢
يفرد ، ٢٩
يقاسمني ، ٢٧
يقتفي ، ٢٥

يقسم ، ٢٨
يكملن ، ٢٦
يلتئم ، ٢٥
يليق ، ٢٩
يمشي ، ٢٨
يمضي ، ٢٦ ، ٢٩
يمعن ، ٢٩
ينتابني ، ٣٠
ينتحر ، ٢٩
ينكسر ، ٢٧ ، ٣٠
ينمو ، ٢٧
يورق ، ٢٥
يوم ، ٣٠

المحتويات

مقدمة	٧
مدخل	١٥
أولاً : اقتراحات للإخراج الطباعى للنص	٢٥
ثانيًا : قراءة فى التشكيل الإبداعى	٦٣
١ - فى لغة النص	٦٥
٢ - صفة عالم النص	٧٣
ثالثا : قراءة المستهدف	١٠١
الخاتمة	١١٩
الهوامش	١٣١
المصادر والمراجع	١٣٣
الملاحق :	١٣٥
١ - إخراج النص - اقتراح الشاعر	١٣٥
٢ - قصيدة «أيلول» ، للشاعر أمل دنقل ...	١٤٧
٣ - كشاف مفهرس بألفاظ النص ..	١٥١

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٥٠٨ / ١٩٩٧

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 440 - 5)

بنية الاستلاب

بين

عالم النص

وعالم المرجع

دراسة نصية لقصيدة

« مراوحة »

للشاعر

رفعت سلام

د . على البطل

هو آخر منجزات الناقد القدير الراحل «على البطل» ، عن إحدى قصائد الشاعر «رفعت سلام» .

تحاول الدراسة أن تبنى عالم النص ، وأن تكتشف قوانين وجوده وحركته ، وأن تصل إلى الجوهر التأسيسى للقصيدة . وتنطلق من أن الشعرية ليست شيئًا قارًا فى أحد عناصر العمل الفنى ، لكنها شائعة خلال عناصره ؛ إنها «الجشطلت» الناتج عن «عمل» هذه العناصر ضمن منظومة متسقة ، يكتشف القارئ جوهرها من خلال الت[illegible] العلمية الراشدة .

